

MARIANA LICÉIA CAMPOS DE OLIVEIRA

**AUTOAFIRMAÇÃO E RUPTURAS: VOZES
AFRODESCENDENTES NAS PEÇAS *RUANDI* E *CHAGO DE
GUISA* DE GERARDO FULLEDA LEÓN**

**Belo Horizonte
Faculdade de Letras da UFMG
Programa de Pós-Graduação em Letras – Pós-Lit
2013**

MARIANA LICÉIA CAMPOS DE OLIVEIRA

**AUTOAFIRMAÇÃO E RUPTURAS: VOZES
AFRODESCENDENTES NAS PEÇAS *RUANDI* E *CHAGO DE
GUISA* DE GERARDO FULLEDA LEÓN**

Dissertação apresentada ao curso de Pós-Graduação em Letras, da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Minas Gerais, como requisito parcial à obtenção do grau de Mestre em Letras – Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada (Mestrado)

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural (LHMC)

Orientador: Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre

Belo Horizonte

Faculdade de Letras da UFMG

Pós-Lit – Programa de Pós-Graduação em Letras

Ficha catalográfica elaborada pelos Bibliotecários da Biblioteca FALE/UFMG

F965r.Yo-a Oliveira, Mariana Licéia Campos de.
Autoafirmação e rupturas [manuscrito] : vozes afrodescendentes nas peças *Ruandi* e *Chago de Guisa* de Gerardo Fullea León/ Mariana Licéia Campos de Oliveira. – 2013.
132 f., enc.: il., fots (algumas color)
Orientador: Marcos Antônio Alexandre.
Área de concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada.
Linha de pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural.
Dissertação (mestrado) – Universidade Federal de Minas Gerais, Faculdade de Letras.
Bibliografia: f. 99-107.
Anexos: 108-132.

1. Fullea León, Gerardo, 1942- – Ruandi – Crítica e interpretação – Teses. 2. Fullea León, Gerardo, 1942- – Chago de Guisa – Crítica e interpretação – Teses. 3. Teatro cubano – História e crítica – Teses. 4. Memória na literatura – Teses. 5. Negros na literatura – Teses. I. Alexandre, Marcos Antônio. II. Universidade Federal de Minas Gerais. Faculdade de Letras. III. Título.

Dissertação intitulada *Autoafirmação e rupturas: vozes afrodescendentes nas peças "Ruandê" e "Chago de Guisa"*, de Gerardo Fullea León, de autoria da Mestranda MARIANA LICÉIA CAMPOS DE OLIVEIRA, apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da Faculdade de Letras da UFMG, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teoria da Literatura e Literatura Comparada/Mestrado

Linha de Pesquisa: Literatura, História e Memória Cultural

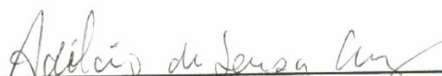
Aprovada pela Banca Examinadora constituída pelos seguintes professores:



Prof. Dr. Marcos Antônio Alexandre - FALE/UFMG - Orientador



Profa. Dra. Elisa Maria Amorim Vieira - FALE/UFMG



Prof. Dr. Adélcio de Sousa Cruz - UFV



Prof. Dra. Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UFMG

Prof.ª Dr.ª Graciela Inês Ravetti de Gómez
Coordenadora do Programa de
Pós-Graduação em Estudos Literários
FALE/UFMG

Belo Horizonte, 4 de novembro de 2013.

Dedico este trabalho, sobretudo, às negras e aos negros. Também a todos que lutam pela liberdade e pela vida, humanos ou não. A todas as guerreiras e todos os guerreiros.

AGRADECIMENTOS

Minha gratidão a todas negras e a todos negros, a razão deste trabalho.

Meus agradecimentos a todos os docentes que contribuem para o debate crítico das questões de raça, gênero e espécie e incentivam alunos e orientandos a promoverem mudanças. Meus agradecimentos especiais pelo carinho, apoio e fé, ao professor Marcos Alexandre, um dos precursores dessa empreitada, excelente profissional, guerreiro e de grande coração. Aos professores Adélcio de Sousa e Elisa Amorim, pelo incentivo, respeito e pelas valiosas contribuições críticas que deram a esta pesquisa. Ao meu companheiro, Eric, por batalhar ao meu lado pela igualdade racial, de gênero e de espécie, por romper padrões, por gritar e nunca silenciar. Aos nossos animais – aos que já se foram, aos que estão, aos que virão – que nos ensinam a enxergar e sentir o mundo com o coração. A todos os animais do planeta. Aos meus pais, que fazem parte de uma história de muita luta e conquistas, aos demais familiares, aos companheiros do movimento negro, da causa animal, ambiental e das outras lutas cotidianas. A Gerardo, pela amizade, pelo carinho, por Ruandi, por toda sua criação artística e pela disposição e alegria em nos receber e nos apresentar sua grande riqueza. A Inés María, em memória, grande guerreira cubana, que me acompanhou desde o início destes estudos, através de uma extensa e incomparável obra crítica, que nos recebeu com muito carinho em sua casa e que partiu, antes do final desta pesquisa, deixando muita saudade e gratidão eterna.

Não se compreenderá o nosso povo sem que se conheça o negro. (...) Não nos adentraremos muito na vida cubana sem deixar de nos encontrar com esta presença africana que não se manifesta exclusivamente na coloração da pele.

(Lydia Cabrera)¹

¹ “No se comprenderá a nuestro pueblo sin conocer al negro. (...) No nos adentraremos mucho en la vida cubana sin dejar de encontrarnos con esta presencia africana que no se manifiesta exclusivamente en la coloración de la piel.” (Todas as traduções utilizadas nesta dissertação são de nossa responsabilidade)

RESUMO

A presente dissertação tem como objetivo analisar as peças *Ruandi* (1977) e *Chago de Guisa* (1989), do dramaturgo cubano Gerardo Fullea León, no âmbito da literatura afrodescendente. Partimos do princípio de que a escrita negra carrega marcas pessoais dos autores e é espaço onde os negros falam a partir de seu lugar de enunciação, inscrevendo suas memórias pessoais e coletivas. Nesse sentido, apresentaremos um panorama da produção literária afrodescendente em Cuba, com ênfase para a dramaturgia, na qual se insere a produção literária de Gerardo Fullea León. Levaremos em consideração os estudos culturais e os estudos sobre a memória, procurando, para tanto, estabelecer um diálogo entre os objetos de análise e correntes teóricas diversificadas e adotando, sempre, uma postura não hegemônica a fim de buscar os elementos afrodescendentes nas peças analisadas. Nesse sentido, nossa análise será perpassada por conceitos como identidades, afrodescendência, negritude, memória, rito, performance, encruzilhada, transculturação, entre outros elementos relacionados à história e à literatura afrodiaspórica. Buscando elucidar a *escrevivência* nas duas obras dramáticas, aprofundaremos nossa reflexão sobre a presença da cosmovisão africana nos textos e os processos de simbolização cultural baseados na cultura iorubá, analisando os mitos, religião e oralidade, que influenciam até hoje as construções identitárias afrodescendentes.

Palavras-chave: Gerardo Fullea León, Literatura afrodescendente, Teatro negro, Teatro afro-cubano, Memória

ABSTRACT

This dissertation aims at analyzing the plays *Ruandi* (1977) and *Chago de Guisa* (1989), by the Cuban playwright Gerardo Fullea León, within the scope of African Diaspora Literature. This research comes from the assumption that black writings carry personal traces from their authors, as well as the mentioned writings are a space where black people talk from their locus of enunciation, imprinting their personal and collective memories. In this sense, this work presents an overview of the African descendant literature in Cuba, emphasizing black drama, in which the literary production of Gerardo Fullea León is inserted. Furthermore, it takes into consideration Cultural Studies, as well as Memory Studies, searching, hence, to establish a dialog between the objects of analysis and the diversified theoretical tendencies, always adopting a non-hegemonic perspective to seek for African descendant elements in the plays. Consequently, this analysis recurrently relies on the concepts of identity, African ancestry, *negritude*, memory, rite, performance, crossroads, transculturalism, among other elements related to History and to the African Diaspora Literature. Seeking to highlight the *escrevivência* in the two plays, the reflexion upon the presence of the African worldview in the texts and the processes of cultural symbolization based on the Yoruba culture are further addressed, analyzing the myths, religion and oral tradition, which influence the African diasporic identities up to the present day.

Keywords: Gerardo Fullea León, African Diaspora Literature, Black Theater, Afro-Cuban Theater, Memory.

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO 1	
LITERATURA AFRODESCENDENTE E TEATRO NEGRO EM CUBA	19
1.1 – A perspectiva afrodescendente	20
1.2 – O teatro bufo e a invisibilização do negro	29
1.3 – O negro em cena	30
1.3.1 – <i>Ruandi</i> e <i>Chago de Guisa</i>	33
1.3.2 – A cena afro-cubana atual	35
CAPÍTULO 2	
O TEATRO NEGRO CUBANO E SEUS PROCESSOS	43
CAPÍTULO 3	
<i>RUANDI</i> E <i>CHAGO DE GUISA</i> NA PERSPECTIVA DO RESGATE DA AFRODESCENDÊNCIA	59
3.1 – <i>Ruandi</i> : em busca da liberdade	60
3.2 – <i>Chago de Guisa</i>	79
CONSIDERAÇÕES FINAIS	95
REFERÊNCIAS	99
ANEXOS.....	108
ANEXO 1: Entrevista concedida por Gerardo Fullea León (tradução)	109
ANEXO 2: Entrevista concedida por Gerardo Fullea León (original)	113
ANEXO 3: Capa de uma das edições de <i>Ruandi</i>	117
ANEXO 4: Capa de uma das edições de <i>Chago de Guisa</i>	118
ANEXO 5: Primeira encenação de <i>Ruandi</i> , em 1983, pela Companhia de Teatro <i>Rita Montaner</i>	119
ANEXO 6: Encenação de <i>Chago de Guisa</i> , pelo Grupo Teatro de Arte Popular, em 1993	120
ANEXO 7: Parte de um caderno confeccionado por integrantes de um projeto em Havana, em 1989	121
ANEXO 8: Edição de 2010 de <i>Ruandi</i> , voltada para o público escolar	128
ANEXO 9: Performance realizada durante o <i>Festival de Poesía Afro-cubana</i> , na UNEAC, em Havana, em maio 2012	132

INTRODUÇÃO

É preciso comprometer a vida com a escrita ou é o inverso? Comprometer a escrita com a vida?

(Conceição Evaristo)

O centro não necessita de mim, pois já existem muitos escritos sobre ele. Eu sou a margem. Interessa-me o mundo das diferenças.

(Gerardo Fullela León)

O desenvolvimento desta pesquisa teve como motivação meus estudos sobre literatura afrodescendente e, mais especificamente, o teatro negro cubano. Tais estudos inserem-se em um momento em que a questão negra ganha importância e potência no cenário político, educacional e literário no Brasil e nas Américas.

O presente estudo teve sua gênese a partir do curso de licenciatura em Letras na Universidade Federal de Minas Gerais, durante o qual eu tive contato com a dramaturgia cubana e, entre os autores estudados, manifestei o interesse pela obra do dramaturgo cubano Gerardo Fullea León, publiquei artigos e apresentei comunicações tendo como tema o teatro cubano. Os estudos sobre teatro espanhol e latino-americano, semiótica teatral e teatro político também foram peça fundamental nesse percurso, além, é claro, de todo o aporte cultural, reflexões e experiências que constituíram minha trajetória acadêmica, profissional e pessoal.

No ambiente acadêmico, até tempos recentes, nada ou pouco se discutia sobre o lugar da literatura afrodescendente, em detrimento de um corpus literário marcado pela supremacia do “branco”. Essa postura reflete o silenciamento histórico da voz negra e exprime um ponto de vista perverso, de herança colonial, que despreza ou deturpa a história, a memória, os valores, as linguagens, em suma, toda a rica bagagem trazida pelos negros desde suas terras africanas até as terras colonizadas para as quais foram violentamente transplantados.

Nesse sentido, estudar a literatura afrodescendente significa reconhecer as alteridades, dar visibilidade às vozes outras que, vítimas de um massacre físico e cultural que remonta os tempos coloniais e que ainda encontra lugar na atualidade, emergem como sujeitos da história e de suas histórias. A literatura afrodescendente constitui-se, assim, como ação em que o negro se afirma, reconstruindo, desde sua própria mirada, seu percurso da colônia até os dias atuais. A partir de seu próprio lugar de enunciação, o negro elabora uma nova escritura, diferenciada em relação à escritura hegemônica branca, já que a escritura negra é grafada pela negrura, pela memória de corpos que se reconhecem como sujeitos da história e que inscrevem seus singulares sentidos sobre a vida e sobre o mundo.

Com base nestas premissas, este projeto foi sendo concebido e concretizado e, a partir de conversas com Gerardo Fullea León, efetivadas em minha pesquisa de campo realizada em Havana, em 2013, além da análise das peças do dramaturgo, pude perceber a estreita relação da vida do autor com sua obra. Seus textos são intimamente relacionados à sua história de vida e também à história dos negros em Cuba.



fig. 1 – Gerardo Fullea León
foto de Mariana Licéia

Gerardo Fullea León, nascido em Santiago de Cuba, em 1942, é historiador, dramaturgo, pesquisador, diretor de teatro e vive em Havana, onde ministra cursos, aulas e participa de diversos eventos devido ao reconhecimento e importância das suas obras. Recebeu, entre outros, o Prêmio Casa de las Américas, em 1989, pela obra *Chago de Guisa*; o Prêmio Teatro Estudio, em 1982, pela obra *Plácido* (levada ao cinema em 1978); o Prêmio La Edad de Oro, em 1984, por *Provinciana* e o Prêmio UNEAC no Festival de Teatro para crianças, em 1985, por *Ruandi*. Além destas obras, outros títulos de destaque são: *Algo en la nada* (poesia, 1961), *Algunos dramas de la colonia* (1984), *La querida de Enramada* (1989), *Remolino em las aguas* (2005). Sua peça mais recente se intitula *La pasión desobediente*, cujo texto ainda se encontrava em fase de revisão no período de realização da presente pesquisa. Seu teatro já foi representado em Cuba, na Suécia, Espanha, Honduras, Venezuela e Estados Unidos. Desde 1988, é diretor geral da Companhia Teatral Rita Montaner.

Fullea León vive na capital cubana, em um apartamento confortável e amplo dentro dos padrões cubanos, no bairro El Cerro, onde vive grande população de escritores e outros artistas. O dramaturgo vive sozinho e conta com o privilégio de ter linha telefônica em casa e intranet, um tipo de internet que permite acesso a e-mail. A vida do autor, a cultura afrodescendente e as manifestações culturais e religiosas afro-cubanas guardam estreita relação com a obra de Fullea León. Santiago de Cuba, sua cidade natal, tem uma faixa litorânea para o Mar Caribe e é rodeada de montanhas. A cidade é berço de alguns importantes gêneros da música popular cubana, sendo a cidade natal de Pepe Sánchez, ao qual é atribuída a criação do bolero. A música popular historicamente sempre esteve presente nas ruas e praças da cidade, que sedia as festas de carnaval mais famosas e populares de Cuba. A música também acompanha as

cerimônias religiosas na cidade. Segundo Inés María Martiatu Terry (2005, p. 626), caminhando pelas ruas da cidade, é possível escutar

[...] o toque dos tambores do Palomonte e as vozes desgarradas entoando as ‘transmissões espirituais’ para estabelecer a comunicação entre os vivos e os mortos. Ou, ainda, os médiuns conjurando os espíritos dos negros quilombolas de outros tempos para que não entrem na cidade.²

A música e as manifestações religiosas afro-cubanas estão muito presentes nas obras analisadas na presente pesquisa. Para escrever, Fullea León se inspira no que está à margem e nos grandes acontecimentos da história que lhe incomodam, como a escravidão e suas sequelas, a situação da mulher, do negro e do revolucionário. Sua obra é marcada pela necessidade de reflexão, de aprendizagem e de mudança. Em entrevista (PAULETTE, 2008), o autor declara sua preferência pelos que lutam desesperadamente para alcançar algo, mesmo que não alcancem; afirma, ainda, que detesta a perfeição, mas ao mesmo tempo a persegue como forma de aproximar-se ao transcendente, que é a vida plena, e diz que é tomado por uma vontade incessante de saber, aprender, descobrir algo novo a partir do que observa na vida cotidiana.

Durante o período em que realizamos parte da pesquisa *in locus* no solo cubano, percorremos vários espaços de Havana ao lado de Fullea León. Andamos de *guaguas*, comemos em *paladares*³, cruzamos alguns bairros a pé, fomos ao teatro El Sótano, sede da Companhia Rita Montaner e à UNEAC (União dos Escritores e Artistas Cubanos). Gerardo é um homem carismático, de sorriso fácil e alto, observador, que nos apresentou a capital cubana com muito entusiasmo, relatando vários aspectos da cultura, do cotidiano, da economia, da história, da literatura, do esporte, entre inúmeros assuntos que renderam longas e enriquecedoras conversas.

Como artista, escritor e intelectual, Fullea León é um sujeito observador, que analisa o mundo, as pessoas, as injustiças sociais, entre elas o preconceito racial, sexual e de classe. O fato de ser negro em uma sociedade racista, marcada pela discriminação, e de vivenciar a pobreza e inúmeras condições desfavoráveis na sociedade cubana influenciou toda sua obra. Fullea León escreve como um homem latino-americano,

² [...] el toque de los tambores del Palomonte y las voces desgarradas entonando las ‘transmisiones espirituales’, para establecer la comunicación entre los vivos y los muertos. O también los médium conjurando a los espíritus de los negros cimarrones de otros tiempos para que no entren en la ciudad.

³ Em Havana, “guaguas” são os ônibus e “paladares” são pequenos restaurantes, fontes de renda para muitas famílias cubanas, improvisados, muitas vezes, na entrada de suas casas. Nos “paladares” são servidos “pratos feitos”, que incluem arroz, feijão, carne e algum vegetal. Também são vendidos sucos naturais, refrigerante nacional e sanduíche de pão com carne.

cubano, negro, de origem humilde, interessado pelas manifestações populares e influenciado pelos clássicos da literatura europeia e latino-americana, sem deixar de pensar no que lhe é próprio. Em uma das conversas que tivemos, ele disse que não faz obras “sobre”, faz obras “de” e acrescentou: “obras do que me toca”, ou seja, “sobre o que me vem à tona”, o que confirma seu intuito de falar sobre o que vem de dentro, de âmbito pessoal, íntimo e aponta um importante elemento da sua literatura, a saber: o comprometimento autoral com a afrodescendência. Na concepção do autor, a arte tem a função de questionar os problemas da humanidade, adquirindo, assim, compromisso social. Fullea León tem consciência de que sua arte é politizada, porém, segundo o autor, ele não pretende dar respostas, mas sim fazer perguntas e promover a reflexão através de suas peças:

A obra não é para ser compreendida, é para ser recebida. A arte é para sensibilizar, tem que entrar pelos sentidos, todos, não somente pelo intelecto. A obra deve servir para a reflexão sobre a realidade, por isso me interessa o que está à margem. O centro não necessita de mim, pois já existem muitos escritos sobre ele. Eu sou a margem. Interessa-me o mundo das diferenças. Interessa-me também a cultura popular tradicional, não como uma forma de fazer religião, mas sim como forma de conhecimento. A cultura popular tradicional me formou de tal forma que fez com que eu me aproximasse do que somos. Escrevo para entender as coisas, não escrevo para dizer nada. (grifos meus)⁴

Gerardo Fullea León escreve a partir do lugar de enunciação do negro. A perspectiva de trabalhar com as temáticas relacionadas com o negro é aquela que busca, neste trabalho, romper com o que está no centro, com o “oficial” e afirmar o que foi negado pelo hegemônico. Nesse sentido, o autor, as obras pesquisadas e a pesquisadora em questão, se aproximam por se colocarem no lugar do negro, pelos questionamentos, pelo desejo de mudança e de afirmação. O que desperta nosso interesse é a margem, pois o centro não precisa de nós. Muito já se falou e se fala sobre o centro e muito nos incomoda o discurso que borra as diferenças, encobrindo o preconceito que subjaz ao discurso da igualdade racial.

Os estudos afrodescendentes rompem com paradigmas acadêmicos ao reconhecerem a importância da marca pessoal do autor negro como elemento como elemento que conforma tal literatura. Assim, meu intuito, através desta pesquisa, é analisar as peças *Ruandi* e *Chago de Guisa* enquanto obras comprometidas com o negro

⁴ Trecho da entrevista concedida por Gerardo Fullea León, em 2012, que se encontra transcrita, na íntegra, ao final desta dissertação.

e, além disso, escrever também de forma comprometida. Levarei em consideração o tema da memória, da religiosidade, entre outros relacionados às construções simbólicas presentes nas peças. Outro referencial teórico de grande importância será a *escrivência*⁵, elemento que nos permitirá identificar a inscrição do negro nos textos.

A literatura afrodescendente se debruça em temáticas que vão desde a denúncia à escravidão, retratando sujeitos negros no contexto da colônia, como é o caso de *Ruandi* e *Chago de Guisa*, até dramas contemporâneos, como a exclusão, a discriminação racial e a marginalidade, heranças da escravidão. Nessa abordagem, a literatura é indissociável das contradições sociais do regime colonialista e patriarcal e dos problemas advindos do racismo, apresentando a complexidade e a diversidade dos sujeitos que conformam as culturas afrodescendentes. Nesse sentido, a literatura afrodescendente é promotora da reflexão sobre os sujeitos e sobre o mundo, porém, sobre um viés muitas vezes silenciado, porém afirmado através da literatura que coloca em cena o protagonismo do negro e toda a riqueza, a diversidade e as singularidades presentes nas culturas de origem africanas.

As questões da autoria, tema e outros elementos que conformam a literatura afrodescendente serão debatidas ao longo desta pesquisa. A partir desta discussão, será trabalhada também a questão da afirmação identitária como elemento da produção literária. Nesse sentido, esta literatura adquire forte caráter político, não essencialmente por apresentar temas políticos, mas pelo seu caráter de resistência à falsa democracia racial, pela afirmação de valores, identidades e por ser espaço de enunciação do negro. O caráter político da literatura afrodescendente é evidenciado na tomada de posição dos negros, cujas vozes rompem as fronteiras da discriminação e se fazem cada vez mais presentes no campo das artes e da cultura. Essa literatura se insere no contexto das teorias pós-modernas que afirmam a diferença e as especificidades dos sujeitos e o enfrentamento dos discursos e das estruturas de poder universalizadores. Consoante, Hard e Negri (*apud* IRAZÁBAL, 2004, p. 24-25), a prática pós-moderna radical, ou a política da diferença, incorpora os valores e as vozes dos deslocados, marginados, explorados e oprimidos.

Considerando que o ponto de partida dos meus estudos não é o dominante, tentarei partir das fronteiras para analisar obras que acredito que se localizam em um lugar fronteiro e transculturado, originado na diáspora negra nas Américas. Parece-me

⁵ Termo cunhado pela escritora e crítica Conceição Evaristo e que será desenvolvido ao longo desta pesquisa.

mais coerente dialogar com discursos teóricos diversificados, considerando que o presente estudo se insere no âmbito da transculturação⁶, da *escrevivência* e é comprometido com o social, com o sujeito negro e sua história. Ao longo deste percurso, tentarei identificar os traços de afrodescendência nos textos analisados.

Também pretendo discorrer sobre a presença, nas duas peças, sobre a presença da memória associada às personagens, manifestações culturais, religiosas e ao próprio espaço físico, no sentido de se encontrarem em uma encruzilhada cultural, regional e identitária. A escrita presente nestes textos também se revela peculiar, na medida em que se apropria da linguagem das personagens em trânsito, revela marcas da oralidade dessas personagens, ora provenientes da língua africana – iorubá –, ora provenientes da língua da colônia – espanhol –, ora reinventadas na colônia, na comunidade negra, ora fruto da imaginação literária, tais pontos também serão tema de análise. A maneira de escrever também revela a resistência, a subversão e a afirmação de pensamentos não hegemônicos e, no caso das obras das quais trato nesta pesquisa, afirma a presença de sujeitos outrora negados pela escrita “branca” e pelos estudos baseados na perspectiva “branca” e etnocêntrica.

É no contexto desta escrita em trânsito que analisarei a transculturação nas peças teatrais e as marcas da *escrevivência*. Afirmar marcas silenciadas pela história e pela literatura marcadas pelo etnocentrismo é uma característica fundamental dos textos que conformam a literatura afrodescendente. Tanto nas peças aqui tratadas quanto na obra de Fullea León como um todo, os negros são protagonistas e suas vivências se relacionam com a história da diáspora negra. No âmbito dos estudos da alteridade, no qual se inserem os estudos da literatura afrodescendente, reclama-se um lugar para vozes tradicionalmente excluídas do campo literário, artístico, cultural, político e social. Nesse sentido, minha análise privilegiará dar voz às representações reprimidas por um discurso eurocêntrico, discriminatório e que desqualifica a literatura que trata do negro, de sua cultura e de seus valores.

⁶ Aqui entendido a partir dos trabalhos de Fernando Ortiz, que argumenta que “o vocábulo transculturação expressa os variadíssimos fenômenos que se originam em Cuba pelas complexas transmutações de culturas que aqui se verificam, sem conhecê-las é impossível entender a evolução do povo cubano, tanto no econômico quanto no institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, linguístico, psicológico, sexual e nos demais aspectos de sua vida. A verdadeira história de Cuba é a história de suas intrincadíssimas transculturações.” (ORTIZ, 1983, p. 86). Texto original, em espanhol: “(...) el vocablo transculturación expresa los variadísimos fenómenos que se originan en Cuba por las complejísimas trasmutaciones de culturas que aquí se verifican, sin conocer las cuales es imposible entender la evolución del pueblo cubano, así en lo económico como en lo institucional, jurídico, ético, religioso, artístico, lingüístico, psicológico, sexual y en los demás aspectos de su vida. La verdadera historia de Cuba es la historia de sus intrincadísimas transculturaciones.”

Além deste texto introdutório, este trabalho é composto de mais quatro sessões, a saber: três capítulos e uma breve sessão em que são apresentadas algumas considerações finais sobre a pesquisa.

O capítulo I, intitulado “Literatura afrodescendente e teatro negro em Cuba”, apresenta um panorama sobre os estudos afrodescendentes, além de abordar a produção literária afrodescendente em Cuba, com ênfase para a dramaturgia, na qual se insere a obra de Gerardo Fullea León. Apresenta, ainda, alguns conceitos importantes para nossa análise, como o de afrodescendência, negritude e identidades.

O segundo capítulo, “O teatro negro cubano e seus processos”, traz para discussão as singularidades da escrita negra nas peças a partir de conceitos como memória, rito, *escrevivência*, oralitura, encruzilhada, transculturação. Procuro, para tanto, estabelecer um diálogo entre os objetos de análise e correntes teóricas diversificadas, adotando, sempre, uma postura não hegemônica a fim de buscar os elementos afrodescendentes nas peças analisadas.

No capítulo seguinte, intitulado “*Ruandi e Chago de Guisa* na perspectiva do resgate da afrodescendência”, busco aprofundar a análise das obras, considerando as teorias e os conceitos pesquisados e buscando as especificidades da escrita afrodescendente, considerando construção das personagens, elementos da mitologia, do corpo, da oralidade, da religião, o tema da memória, a resignificação de seres da natureza e de espaços físicos.

Por fim, como já mencionamos, teço algumas considerações sobre a pesquisa empreendida, procurando refletir sobre os resultados do trabalho e as perspectivas relacionadas aos estudos da literatura afrodescendente e do teatro afro-cubano.

CAPÍTULO 1

LITERATURA AFRODESCENDENTE E TEATRO NEGRO EM CUBA

*Nossa escrevivência não pode ser lida como histórias para ninar os da casa-grande e
sim para incomodá-los em seus sonos injustos.*

(Conceição Evaristo)

1.1 – A perspectiva afrodescendente

A produção literária afrodescendente, que remonta ao período colonial, não tem o mesmo reconhecimento conferido ao corpus literário “branco”. Entre os autores invisibilizados pela tradição crítica literária brasileira podemos citar, por exemplo, os afrodescendentes Maria Firmina dos Reis, primeira descendente de escravizados a publicar um romance no Brasil, *Úrsula*, em 1859 e Carolina Maria de Jesus, autora de *Quarto de despejo*.

Na Faculdade de Letras da UFMG é relativamente recente a criação do NEIA – Núcleo de Estudos Interdisciplinares da Alteridade, que reúne dezenas de professores de distintas Universidades Brasileiras, cujas pesquisas se voltam para o resgate e promoção da literatura afrodescendente e já resultaram em uma considerável produção crítica. A partir dos estudos promovidos pelo NEIA, foi criado o Literafro – Portal da Literatura Afro-brasileira⁷, espaço virtual que reúne um índice com mais de cem autores de literatura afro-brasileira, com links para seus textos e crítica relacionada. Tal projeto resultou em uma produção crítica considerável, como a recente “Antologia Crítica da Literatura Afro-Brasileira” organizada pelos professores Eduardo de Assis Duarte e Maria Nazareth Soares Fonseca.

Entre os projetos do NEIA destaca-se, também, a pesquisa intitulada “Escritura, Tessitura e Rituais Performáticos da Diáspora Afrodescendente nas Américas: estudos interculturais”. A pesquisa, realizada entre 2007 e 2012 e coordenada pelo professor Marcos Antônio Alexandre, teve como ramificação o seu projeto de pós-doutoramento “Brasil e Cuba em diálogo: a cultura afrodescendente em cena”, realizado no período de maio de 2008 a fevereiro de 2009, na Facultad de Artes Escénicas do Instituto Superior de Arte – ISA, em Cuba, e no Programa de Pós-Graduação em Artes Cênicas da Universidade Federal de Bahia – UFBA, em Salvador. A partir dos estudos do professor Alexandre, foram introduzidas na FALE as disciplinas e pesquisas sobre a dramaturgia cubana e afro-cubana.

O teatro negro, tanto no Brasil quanto em Cuba, não é muito estudado. Tampouco, podemos afirmar que há uma publicação expressiva de peças deste teatro, que ficam, na maioria das vezes, restritas a espaços específicos, como o universitário, por exemplo. No entanto, existem dramaturgos e grupos teatrais nos dois países que se

⁷ <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>

dedicam à valorização e resgate da cultura afrodescendente através do teatro. Podemos citar, no caso das produções brasileiras, o trabalho realizado pela Cia dos Comuns; dos baianos Bando Teatro Olodum e Cia Teatro Nata; dos grupos mineiros Teatro Negro e Atitude e Cia SeráQuê?; do coletivo brasileiro Grupo de Teatro Cabeça Feita, da atriz, poeta, narradora e dramaturga, Cristiane Sobral. Entre os que se dedicam à dramaturgia afrodescendente em Cuba, podemos citar, além de Gerardo Fullea León, cuja obra é objeto deste trabalho, Eugenio Hernández Espinosa e Fátima Paterson, aos quais mencionarei mais adiante.

Ao estudar a literatura afrodescendente, tanto no Brasil quanto em Cuba, percebemos muitas questões convergentes, a começar pelo fato de esta literatura, em ambos os países, ser marcada por um histórico apagamento do corpus literário oficial. Tanto os negros quanto sua produção cultural passaram por um processo de invisibilização por parte das teorias hegemônicas brancas. Assim, essa pesquisa pretende contribuir para a divulgação e visibilidade de um corpus literário afrodescendente e de uma recepção crítica específica para a dramaturgia afrodescendente produzida dentro do contexto cubano, fomentando a propagação e, por sua vez, a legitimação desta dramaturgia dentro do contexto acadêmico brasileiro e dos Estudos Literários realizados no âmbito da Faculdade de Letras relacionados com as temáticas das Alteridades e das Memórias.

Cabe-nos apresentar algumas reflexões sobre dois operadores teóricos de suma importância para o presente estudo, a saber, os conceitos de literatura negra e de literatura afrodescendente. A série *Cadernos Negros*⁸ contribuiu fortemente para a conformação do conceito de literatura negra. Desde 1978, os *Cadernos* publicam prosa e poesia marcados por uma postura militante contra o racismo e a favor da afirmação da identidade negra, da valorização da história, da cultura e da memória dos negros. Os *Cadernos* associam a literatura negra aos autores que se assumem como negros e têm a intenção de discutir os problemas de raça em sua arte, ou seja, que produzem uma literatura claramente engajada ou compromissada. Nesse sentido, a perspectiva dos *Cadernos* se afasta da produção de autores menos engajados, ou daqueles que não se assumem como autores de literatura negra. Neste último grupo, podemos incluir a obra do poeta mineiro Edimilson de Almeida Pereira, por exemplo, que não apresenta, como motivação central, a militância, a denúncia ou a afirmação identitária de maneira

⁸ Publicação anual organizada pelo *Quilombhoje Literatura*, grupo que tem como objetivo dar visibilidade à literatura afro-brasileira. <http://www.quilombhoje.com.br>

explícita e enfática. Sua poética é marcada pela valorização da expressividade oral advinda das tradições quilombolas, das tradições herdadas da África e cultivadas no território brasileiro até os tempos atuais. Em muitos dos seus poemas podemos identificar sonoridades que se aproximam às manifestações musicais, às celebrações e aos ritmos de origem africana, muitos dos quais ainda presentes nas tradições de Minas Gerais. Em um dos poemas do livro *A roda do mundo* (PEREIRA, 1996, p. 23), o poeta trata do ambiente doméstico, das tradições religiosas e costumes próprios das tradições mineiras marcados pela herança africana.

Ponho em caneca
de flandre
o café de Benedito.
Aqui ao pé
da cozinha.
(...)
Ele dirige casa
e mundo.
Porque a cozinha
é a roda
de tudo.
(...)
Quem ampara
é Benedito.
seu remédio
pouca água
muito ouvido.

Outra questão relevante no que tange ao conceito de literatura negra é o legado do negrismo modernista⁹. Tal movimento literário, ao contrário do enfoque adotado pelos *Cadernos Negros*, não considera a perspectiva autoral, o pertencimento ou compromisso com as identidades negras, mas, tão somente a temática negra. Nessa linha, a produção literária que tematizasse o negro, quaisquer que fossem as motivações, utilizando-se do negro somente como objeto, e não como sujeito de sua própria enunciação, era considerada literatura negra. A herança do negrismo atrelou o sentido de literatura negra àquela produzida “sobre os negros”, promovendo a reprodução de estereótipos e preconceito.

⁹ O tema do negrismo, bem como suas manifestações na literatura brasileira e nas literaturas hispano-americanas é desenvolvido em *Vanguardas latino-americanas*, por Jorge Schwartz (1995).

Em seus estudos sobre o negro na literatura brasileira e latino-americana, Zilá Bernd e de Domício Proença Filho¹⁰ abordam a diferenciação entre a literatura “do negro” e “sobre” o negro, destacando, para a primeira, o critério temático e, para a segunda, a presença de um sujeito de enunciação.

A montagem da poesia negra faz-se a partir da (re) conquista da posição de sujeito de enunciação, fato que viabiliza a reescritura da História do ponto de vista do negro. Edificando-se como espaço privilegiado da manifestação da subjetividade, o poema negro reflete o trânsito da alienação à conscientização. (BERND, 1988, p. 77)

Bernd ressalta a importância da presença do sujeito que se reconhece como negro como fator determinante da literatura negra.

Neste panorama sobre a conceituação de literatura negra, podemos acrescentar, ainda, sua relação com o gênero policial, ou com o *roman noir*, na França. A denominação “novela negra” ou “romance policial” abarca textos de mistério e violência. Entre os representantes desta literatura podemos citar Edgar Allan Poe. Assim sendo, consoante Duarte (2011, p. 381),

da militância e celebração identitária ao negrismo descomprometido e tendente ao exótico, passando por escritos distantes tanto de uma postura quanto de outra, *literatura negra* são muitas, o que, no mínimo enfraquece e limita a eficácia do conceito enquanto operador teórico e crítico. (grifo do autor)

Segundo Duarte (2011, p. 383), “tão relevante quanto o ‘sujeito de enunciação próprio’, em que um eu lírico ou um narrador se autoproclama negro ou afrodescendente, é o *ponto de vista* adotado” (grifos do autor). Nesse sentido, o crítico aponta o conceito de afrodescendente (ou afro-brasileira) para referir-se tanto à literatura em que existe explicitamente um sujeito de enunciação que se reconhece como negro, quanto aquela em que há um lugar de enunciação identificado com a afrodecendência, mesmo que de maneira dissimulada ou velada. O sentido abarcado pelo termo *literatura afrodescendente* parece-nos mais apropriado para a análise das peças do presente estudo. Em ambas as obras analisadas, as personagens centrais falam a partir do lugar de enunciação do negro. Em *Ruandi*, o protagonista é uma criança negra que, em meados do século XIX, em uma plantação, na província de Matanzas, em Cuba, tem um objetivo que é fugir da exploração colonial, disposto a correr todos os

¹⁰ Nos referimos a *Introdução à literatura negra* (1988) e *Negritude e literatura na América latina* (1987), de Zilá Bernd e *A trajetória do negro na literatura brasileira* (1997), de Domício Proença Filho.

riscos para alcançar a liberdade, a qual se encontra materializada pelo *palenque*¹¹, local onde o menino pretende chegar para se juntar aos outros negros dissidentes. Em *Chago de Guisa*, as personagens negras também falam a partir de seu próprio lugar de enunciação. Nesta peça, as personagens se encontram em um *palenque* e, como em *Ruandi*, são donas de suas próprias vozes, constroem suas histórias e memórias a partir de suas vivências. Para tanto, o dramaturgo se vale de uma linguagem poética associada a elementos oriundos da herança africana, como mitos e religião.¹²

Segundo Sueli Carneiro, a expressão afrodescendente

resgata toda essa descendência negra que se dilui nas miscigenações, desde a primeira miscigenação que foi o estupro colonial, até as subsequentes, produto da ideologia da democracia racial. A expressão resgata a negritude de todo esse contingente de pessoas que buscam se afastar de sua identidade negra, mas que têm o negro profundamente inscrito no corpo e na cultura. (CARNEIRO, 2000, p. 25)

A literatura afrodescendente, segundo Duarte (2011, p. 385), apresenta como constantes discursivas:

uma voz autoral afrodescendente, explícita ou não no discurso; temas afro-brasileiros; construções linguísticas marcadas por uma afro-brasilidade de tom, ritmo, sintaxe ou sentido; um projeto de transitividade discursiva, explícito ou não, com vistas ao universo recepcional; mas, sobretudo um *ponto de vista* ou *lugar de enunciação* política e culturalmente identificado à afrodescendência.

Na presente pesquisa, partimos do princípio da total aplicabilidade dos elementos acima citados à literatura afro-cubana, considerando a presença, nesta última, de temas e de construções linguísticas afro-cubanos. Nas peças *Ruandi* e *Chago de Guisa*, os negros são tematizados através de sua história e de sua memória. Alguns elementos desta tematização são a presença da luta contra a escravidão, a luta pela liberdade, as práticas religiosas das personagens negras em território colonial e toda imersão espiritual das personagens nas duas peças, em que se faz presente a recuperação ancestral, os mitos e diversas manifestações que representam a vinculação com o

¹¹ Espaço de resistência criado pelos negros e que tem a sua configuração próxima a dos quilombos que foram edificados no território brasileiro. O *palenque*, como representação deste espaço, será retomado e analisado no capítulo 3, desta dissertação.

¹² Consideramos a conceituação “literatura afrodescendente” mais abrangente e apropriada para nosso estudo do que “literatura negra”. Esta opção, no entanto, não exclui a utilização deste último conceito na presente pesquisa, já que é um operador teórico utilizado em vários estudos consultados e, cujos sentidos, em vários contextos, são coincidentes e pertinentes às nossas reflexões. Essa observação também cabe ao conceito de *teatro negro*, amplamente utilizado nas fontes consultadas, cujo sentido se aproxima às reflexões propostas sobre “literatura afrodescendente”.

passado e a memória proveniente da África. Em relação à voz autoral, cabe ressaltar que Fullea León reivindica para si a condição de afrodescendente e seu compromisso social enquanto escritor. Em depoimento dado em entrevista (PAULETTE, 2008), o autor afirma que quando escreve sobre os negros, se descobre escrevendo sobre si mesmo, sobre suas próprias experiências, desejos, temores, sonhos e ambições. As fontes nas quais o dramaturgo se nutre para desenvolver as peças fazem parte de sua formação enquanto afro-cubano, imerso em um ambiente marcado pela presença das tradições de origem africanas. As obras de Fullea León são fortemente marcadas por canções, que trazem à tona o universo musical, o ritmo e a oralidade próprios do universo afro-cubano, recriados e ressignificados pela criação artística do dramaturgo. O compromisso autoral com a afrodescendência, comum a vários escritores afrodescendentes, também faz reviver a tradição dos *griots*, os contadores de história, fontes vivas de memória ancestral. Estes últimos, provenientes da tradição africana e muito presentes na literatura afrodescendente também se materializam na figura do próprio autor, que, como um *griot*, recria através de sua literatura, o passado ancestral africano. Nesse recontar e recriar, próprio do autor afrodescendente, traços autobiográficos se mesclam à ficção, como podemos identificar em *Chago de Guisa*, obra cuja grande motivação partiu de uma experiência dolorosa vivida pelo autor, a saber, a culpa pela morte da mãe. Na ficção, a personagem *Chago* vive uma experiência traumática similar à do autor, com a presença de referenciais religiosos e mitológicos.

O ponto de vista identificado à afrodescendência faz-se notar nas obras analisadas pela perspectiva adotada na tematização da vida dos negros, dos espaços ocupados por estes, pela luta das personagens, sonhos, religiões e demais elementos afrodescendentes presentes nas obras. Nas duas obras, as personagens negras constroem significações a partir de seu próprio olhar sobre o mundo. Tal olhar ou lugar de enunciação recupera o passado, o tempo colonial, marcado pela escravidão, opressão e violência dos indivíduos e da coletividade. As personagens afrodescendentes, a partir de seu lugar de enunciação, descortinam um universo linguístico peculiar, com presença da língua iorubá, ressignificam espaços, como o monte¹³, a senzala e o *palenque*; práticas religiosas, tudo isso poeticamente criado de maneira a envolver o leitor, como se o convidasse a observar a ação dramática de um ponto de vista solidário a estas

¹³ Serras e morros.

personagens. No que concerne à presença do ponto de vista na literatura afrodescendente, podemos afirmar que

No desenho de uma identidade alternativa à performance do sujeito passivo – o escravo contente ou o negro de alma branca – entram em cena a celebração do orgulho étnico ancestral e as demandas presentes, reivindicadoras de novos padrões de relacionamento, bem como portadoras da denúncia social. (DUARTE, 2005, p. 100)

Nas peças aqui discutidas, os negros são protagonistas de sua própria história e memória. Na nossa análise, dedicaremos algumas reflexões sobre as questões da violência e da memória enquanto constitutivas do ponto de vista ou lugar de enunciação do afrodescendente.

No que tange aos elementos da literatura afrodescendente, é pertinente salientarmos a “invisibilidade” e “indizibilidade” da personagem negra no discurso literário das Américas. Segundo Leda Maria Martins, o negro é

invisível porque percebido e elaborado pelo olhar do branco, através de uma série de marcas discursivas estereotipadas, que negam sua individualidade e diferença; *indizível*, porque a fala que o constitui gera-se à sua revelia, reduzindo-o a um corpo e a uma voz alienantes (...) (MARTINS, 1995, p. 40, grifos da autora)

Na nossa análise, tentaremos aprofundar nos elementos que marcam discursivamente a voz ativa do negro, superando o olhar estereotipado que permeou a ficção em que o negro era tratado como objeto, e não como sujeito. Nos estudos sobre dramaturgia afrodescendente é, nesse sentido, de grande relevância observar que, a partir de seu próprio lugar de enunciação, a partir de um discurso que reclama seus direitos, o negro elabora uma escritura grafada pela memória de corpos que se reconhecem como sujeitos da história e que inscrevem seus singulares sentidos sobre a vida e sobre o mundo. Nas próximas sessões deste trabalho, aprofundaremos a análise do tema da memória a partir dos textos dramaturgicos.

No que concerne aos estudos sobre teatro negro, Leda Martins, retomando os dizeres de Dubois (1926) argumenta que:

As peças de um teatro realmente negro devem ser: 1. Sobre nós. Isto é, elas devem ter enredos que revelem a vida dos negros como realmente é. 2. Por nós. Isto é, elas devem ser escritas por autores negros que entendam, de nascimento e contínua associação, o que significa ser um negro hoje. 3. Para nós. O teatro deve dirigir-se primordialmente às platéias negras, sendo apoiado e mantido para seu entretenimento e aprovação. 4. Perto de nós. O teatro deve localizar-se num subúrbio

negro, próximo à massa de pessoas comuns. (DUBOIS, *apud* MARTINS, 1995, p. 70)

Tais questões são pertinentes, considerando, também que o teatro negro é aquele que promove “uma imersão espiritual e intelectual em formas autênticas de expressão negra” (HILL *apud* MARTINS, 1995, p. 84). Assim sendo, esse teatro é familiarizado com

(...) a cor e as nuances da expressão verbal negra na fala, na escrita, com os ritmos de movimento e música, com o uso tradicional da palavra, como metáfora e magia, na *performance* africana, com a resposta coral, que é um recurso recorrente em muitos tipos de reuniões comunitárias negras. (FABRE *apud* MARTINS, 1995, p. 86)

Ressalta-se a relevância, para este estudo, de conceitos que não fazem parte da tradição hegemônica, caso contrário, falaríamos sobre o teatro negro a partir de teorias que nunca levaram em consideração as marcas indeléveis e as especificidades do negro nas culturas ocidentais e suas manifestações literárias. Um destes aportes teóricos é o de “negritude”, do francês *négritude*, termo cunhado em meados do século XX, em Paris, pelo martiniquês Aimé Césaire, e que remete à emancipação da cultura negra no âmbito literário e ideológico. Esse movimento revela a primeira grande ruptura com a África colonial e a denúncia da discriminação racial no continente americano. O grupo que deu origem ao movimento era composto por negros antilhanos, norte-americanos e africanos que propunham, através de um movimento literário-ideológico, a luta pela igualdade de direitos civis e culturais da população de origem africana em diferentes lugares do planeta. As primeiras manifestações literárias da negritude datam de 1932, tendo como auge a fundação, por parte de estudantes negros antilhanos e africanos, das revistas *L'Etudiant Noir*, em 1934, e *Présence Africaine*, em 1947. Tais revistas tinham conteúdo teórico, filosófico e poético.

A negritude configura-se como um movimento de rejeição do branqueamento, uma busca do negro pelo direito à igualdade, porém, partindo do princípio das diferenças, a partir do qual a imagem da África serve como base de identificação para o afrodescendente¹⁴. Zilá Bernd, em entrevista concedida a Eduardo de Assis Duarte (DUARTE, 2011, p. 150), destaca como ponto fundamental da negritude a reversão de valores, ou seja, tornar positivo o que até então era considerado negativo. Na origem do

¹⁴ Artigo “Cultura e negritude em Cuba”, fornecido pela crítica cubana Inés María Martiatu Terry, falecida em julho de 2013, em arquivo eletrônico, em 2012. No material não consta a fonte do texto.

movimento, a utilização dos termos “negro” e “negritude” era um grande desafio, na medida em que o emprego de tais palavras causava vergonha e resistência, sendo considerado até mesmo ofensivo. A negritude constitui-se como um instrumento de afirmação identitária, na medida em que ocorre a desconstrução do sentido pejorativo associado à palavra “negro” e a ressignificação do termo como elemento de orgulho para a comunidade negra. A negritude é um aporte teórico significativo que nos dá subsídios para identificar a simbologia associada ao negro, diferenciando a perspectiva negativa da positiva; o uso de características físicas no sentido pejorativo e no sentido afirmativo. Nesse sentido, a negritude é um ponto de referência para a construção identitária dos negros a partir de valores distintos àqueles da cultura ocidental, ressignificando as denominadas “culturas negras” no âmbito da diáspora africana. A negritude configura-se como um elemento fundamental no âmbito da afirmação das culturas afrodescendentes, na medida em que este movimento atua como valorizador da cultura dos negros, buscando sua afirmação acima de qualquer preconceito ou ponto de vista racista.

Elemento importante para o presente estudo é o conceito de identidades. Zilá Bernd (2011, p. 150), também em entrevista concedida a Eduardo de Assis Duarte, elenca como marca identitária da literatura negra a rememoração da história do negro, evidenciando fatos silenciados pela história oficial, reescrevendo a história a partir do ponto de vista da comunidade negra, transformando em matéria poética heróis e heroínas esquecidos. Gerardo Fullea León cria personagens heróicas e guerreiras, como é o caso de Ruandi e Chago de Guisa. Outra marca identitária desta literatura é “a denúncia de um sistema infundável de exclusões pelas quais passam o negro e sua cultura, vitimados pelo estigma de ter vivido a diáspora e a traumática experiência da escravidão” (BERND *apud* DUARTE, 2011, p. 150). Como a abolição não resolveu o problema da exclusão e da discriminação racial, até hoje muitos autores se valem do tema da escravização ou da colonização para expressar a dor, as queixas e a luta dos negros, rememorando e reescrevendo o passado.

Em torno dos conceitos de “negritude” e “identidade[s]” se conformou a concepção de “pertencimento”, a partir da qual se originaram obras e movimentos políticos. A concepção de pertencimento é uma peculiaridade dos estudos da literatura afrodescendente e fundamental para analisá-la a fundo. Quando se reconhece uma obra como pertencente ao negro, se reconhece a história e a cultura negra e se reescreve a participação do negro na construção cultural, emergindo, assim, uma nova perspectiva

sobre o negro, que o desloca da margem e o coloca como protagonista da formação das culturas originadas da diáspora africana.

Podemos ressaltar como elementos fundamentais da obra de Gerardo Fullea León, analisadas a partir do enfoque da negritude, da construção identitária e do pertencimento: uma leitura literária do passado dos negros obrigados a viver escravizados; uma leitura do passado dos negros valorizando o lado humano acima de questões raciais, expondo suas manifestações culturais e espirituais; uma leitura do negro que é marginalizado pelo branco, mas que “grita” por um lugar diferente, busca a liberdade.

1.2 – O teatro bufo e a invisibilização do negro

A presença do negro na dramaturgia cubana é marcada por uma longa trajetória de “invisibilidade” e “indizibilidade”, que remonta ao teatro conhecido como teatro bufo, que surge em 1868 na cena “habanera”. Esse teatro apresentava as figuras estereotipadas do negrinho, da mulata e do galego, que burlavam de si mesmos. O negrinho e a mulata eram normalmente representados por atores brancos que pintavam o rosto de negro. Nesse teatro, o negro era ridicularizado por sua maneira de falar, pois, recém-chegado da África, não dominava o idioma do colonizador; a mulata carregava o estereótipo da superficialidade e da promiscuidade e o galego era um bruto. Essa representação simbólica refletia e reproduzia a exclusão do negro do projeto de conformação da nacionalidade cubana. O projeto nacional branqueador negava a forte presença africana nos diversos aspectos da vida cultural e espiritual do cubano (MARTIATU TERRY, 2001, p. 1)¹⁵. Em relação ao teatro que excluía o negro, afirma Fernando Ortiz que lhe faltavam os dilemas “(...) onde o negro viva o que é seu, o que vem de dentro dele, e o diga em sua língua, à sua maneira, com seus tons, com suas emoções, inclusive no tocante às coisas mais dolorosas.” (ORTIZ, 1983, p. 85)¹⁶

O teatro bufo se insere em um contexto marcado pelas guerras de independência em Cuba e, segundo Inés Maria Martiatu, pela existência de uma burguesia que “se dá o direito de pensar a nação a partir de suas posições de homens ricos e intelectuais”

¹⁶ “(...) donde el negro viva lo suyo, *lo que le salga de adentro*, y lo diga en su lengua, en sus modales, en sus tonos, en sus emociones, hasta en lo más doliente.”

(MARTIATU TERRY, 2011, p. 1). Nesse sentido, por trás do teatro bufo, estava o projeto cubano branqueador responsável pela disseminação de estereótipos e pela conformação de uma identidade e nacionalidade marcadas pelo racismo. A imagem do negro e, por sua vez, também a imagem do cubano, construída a partir desse ideário discriminatório, ficaram marcadas a partir de então pela preguiça, enganação, falta de respeito e irresponsabilidade em relação a si mesmo e aos demais. Aqui, não podemos deixar de comentar que este olhar voltado para a cultura e imagem do negro cubano não se diferencia muito da mirada direcionada aos negros focados pela literatura brasileira que quase sempre descreveu e pintou o negro com as mesmas características elencadas pela crítica Inés María Martiatu Terry.

Retomando o contexto cubano, faz-se necessário asseverar que tal projeto independentista escondia o tema da escravidão. No teatro bufo, a vida dos negros está sempre associada a um ambiente de carnavalização e de ócio, à superficialidade e ao riso, nunca à dura realidade vivida pelos negros nas plantações, nos ofícios urbanos, escravizados e lutando das mais variadas formas para sobreviver em uma sociedade onde predominava a discriminação racial (MARTIATU TERRY, 2011, p. 1). Esse teatro ocultava, sob a máscara do riso e do escárnio, uma realidade ambivalente, marcada pela exploração e o mascaramento, favorecia o imaginário de negação do negro, ocultado sob uma máscara branca.

O teatro bufo se modificou ao longo dos anos, adquirindo novas roupagens e influenciando a dramaturgia cubana até a atualidade. O “teatro vernáculo cubano”, denominação surgida no século XX, se refere a esse teatro fortemente marcado pelo bufo, com ampliação das personagens tipos, tratamento atualizado do humor e da paródia, inclusão da sátira política, cenografia, vestuário e produção musical mais elaborados. Esse teatro também originou musicais, filmes e seriados para televisão, muito difundidos e encenados por atores famosos.

1.3. O negro em cena

Durante a vanguarda dos anos 1920 e 1930, em Cuba, o tema negro toma outra forma, ganhando lugar na poesia e na narrativa de autores como Alejo Carpentier e Nicolás Guillén, que levaram à literatura escrita temas¹⁷ advindos da oralidade afro-

¹⁷ Sobre esta temática, vale a pena destacar a Tese *O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984)*, de Luis Henrique Silva de Oliveira, defendida recentemente pelo

cubana. A título de exemplo, podemos destacar o poema “Negro bembón” de Nicolás Guillén¹⁸:

¿Po qué te pone tan brabo,
cuando te disen negro bembón,
si tiene la boca santa,
negro bembón?

Bembón así como ere
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo da to.

Te queja todavía,
negro bembón;
sin pega y con harina,
negro bembón,
majagua de dri blanco,
negro bembón;
sapato de do tono,
negro bembón...

Bembón así como ere,
tiene de to;
Caridá te mantiene,
te lo dá to.¹⁹

A poesia de Guillén se caracteriza pelo ritmo, qualidades musicais e mescla de mito, religiosidade, magia e crítica social, que é marcada pelo uso da linguagem coloquial retratada pelo negro cubano. O negrismo, movimento do qual participou Guillén, configura-se como procedimento literário que se manifesta a partir do século XX em diversos textos literários tanto no Brasil quanto em Cuba e conta com uma rica bibliografia escrita, majoritariamente, por homens e algumas representantes femininas.

Retomando o contexto teatral, considera-se que *Argallú Solá Ondocó*, escrita por Paco Afonso, em 1941, seja uma das primeiras obras da dramaturgia cubana a dar vida a um tema da mitologia iorubá. A inspiração veio da lenda do orixá Aggayú Solá Kiniba, pai de Xangô, divindade da terra seca, do deserto, dono do rio, patrono dos caminhantes, motoristas, aviadores e patrono da cidade de Havana. Apesar da tematização da mitologia afro-cubana por Paco Afonso, é, no entanto, no teatro dos anos

Programa de Pós-Graduação em Letras, onde o pesquisador trabalha sobre a questão do “negrismo” na literatura brasileira e traz para discussão alguns autores caribenhos que trabalham sobre a temática. Também sobre este tema, merece destaque o livro *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*, de Viviana Gelado, publicado pela Editora 7Letras, em 2006.

¹⁸ <http://www.poemas-del-alma.com/nicolas-guillen-negro-bembon.htm>.

¹⁹ Decidimos manter na língua original todos os poemas e canções citados ao longo de nosso trabalho.

1960 que ocorre a inclusão efetiva do negro e da cultura popular na produção literária cubana. É a partir desse período que identificamos os elementos que conformam a literatura afrodescendente, com a presença da mulher e do homem negros, sua vida, sua história, sua espiritualidade, a partir de seu lugar de enunciação, rompendo-se, assim, definitivamente, com os estereótipos do teatro bufo. O teatro dessa década inova ao apresentar personagens negras, até então marcadas pela “invisibilidade”, em toda profundidade, mostrando suas expressões, música, cantos, rezas e contradições.

Gerardo Fullea León conforma a produção dramatúrgica afrodescendente a partir de 1960, ao lado de autores como Fátima Patterson (Santiago de Cuba, 1951) e Eugenio Hernández Espinosa (Havana, 1936). Patterson é atriz, dramaturga e diretora teatral. Escreve peças em que privilegia a mulher negra caribenha e entre suas obras destacam-se *Repique por Mafifa* o *La última compañera* (1992), *Entre nosotros*, *De caminantes y caminos*, *Como me lo contaron*, *De hombres y orishas*, *Serpiente emplumada*, *Cuentos negros*, *Soy como soy*.

Entre as peças de Espinosa, destacam-se *María Antonia* (1964), *Calixta Comité* (1969), *Mi socio Manolo* (1971), *La Simona* (1973), *Los peces en la red* (1979), *La Balsa* (1994), *Alto Riesgo* (1997), *El Elegido* (1995), *Changó Rey*, *Oba ko so*, *Obebí, el cazador* e *El Venerable*. O dramaturgo tem um trabalho de pesquisa e escrita incessante, chegando a trabalhar em várias obras simultaneamente. A peça *María Antonia* é reconhecidamente a obra prima do teatro negro cubano. Escrita em 1964 e estreada em 1967, a obra reapareceu na cena cubana em vários momentos, recebeu inúmeras premiações e foi difundida em vários países e até hoje é referência para pesquisadores da literatura e cultura afro-cubana. Tal reconhecimento pôde ser observado in loco durante esta pesquisa na ocasião do Festival de Poesia Afro-cubana, realizado em Havana, em maio de 2012. Durante o evento todos os debates literários incluíam menção a *María Antonia*, um ícone da literatura afro-cubana, uma personagem chave para as discussões sobre espiritualidade, afrofeminismo e todo o debate relacionado à presença do negro e da mulher na cultura e na literatura cubana. *María Antonia* é uma mulher negra, de atitude independente e transgressora, que luta contra as imposições sociais e contra seus próprios conflitos até a morte. Nessa peça, estão presentes os conflitos de raça, gênero e classe, imersos na espiritualidade de homens e mulheres negros, além disso, ela toca em assuntos marcados pelo preconceito, a partir do universo da população negra.

1.3.1 – *Ruandi e Chago de Guisa*

Sem sombra de dúvidas, as obras mais conhecidas e reconhecidas de Fullea León são *Ruandi* e *Chago de Guisa*, principalmente esta última, com a qual o autor obteve o importante *Premio Casa de las Américas*.

Salvo poucas exceções, antes de 1960, em Cuba, a literatura ainda não havia evidenciado de maneira contundente a ambiência da vida colonial contada a partir das vozes negras. Na obra de Fullea León é recorrente o tema da escravidão, cujas consequências deixaram profundas marcas na população negra tanto no período colonial quanto nos tempos posteriores a ele.

Ruandi, escrita em 1977, alcançou grande reconhecimento tanto da crítica como do público. Fullea León recebeu, pelo texto dramático, a menção no “Concurso Literario La Edad de Oro”, em 1978. As três primeiras representações da peça se deram: pelo grupo “Rita Montaner”, em 1981, sob a direção de Xiomara Calderón; pelo grupo “Teatro de Arte Popular”, em 1984, dirigida por Tony Días e pelo grupo “Teatro Guiñol de Cienfuegos”, estreada por Enrique Poblet, também em 1984. As duas últimas ganharam importantes prêmios em festivais nacionais. Em 1986, o autor recebeu o prêmio “Rubén Martínez Villena” da União de Jovens Comunistas e do Ministério da Cultura. *Ruandi* também foi encenada em Honduras, Nova Iorque e Chile. A obra conta com extensa crítica publicada não só em Cuba, mas também nos Estados Unidos e, como fruto da presente pesquisa, no Brasil. *Ruandi* foi reeditado diversas vezes, inclusive na antologia *Teatro para niños*, de Freddy Artiles, em 1981. Em 2010 foi publicada uma edição voltada para o público escolar, com o subtítulo “Para evidenciar a marca dolorida da história”²⁰, contendo ilustrações extremamente significativas²¹. Em conversa informal com o autor, o mesmo teceu elogios ao trabalho da ilustradora da edição mais recente de *Ruandi* e nos informou que os desenhos foram feitos pensando no público infantil, por isso, propositadamente, foram usados traçados sem preenchimento, para que as crianças pudessem colorir e, assim, dar ainda mais “asas” à imaginação.

²⁰ “Para aclarar la huella dolorida de la historia”

²¹ Algumas ilustrações encontram-se reproduzidas em anexo a esta dissertação.



Fig. 2 – Grupo Polichinela encena *Ruandi* em 2008, em Havana. Os bonecos representam Belina e Ruandi.²²

Como qualquer criança, Ruandi é um garoto sonhador e vive uma aventura em busca da liberdade. Além disso, é um menino negro, escravizado e sua luta pela liberdade reside justamente na luta contra a escravidão. Ele decide fugir ao saber que o senhor do engenho onde vive quer enviá-lo para Havana. A voz do pequeno protagonista é signo da resistência de um menino que se nega a obedecer ao senhor e que inicia uma viagem solitária para o *palenque*, um lugar distante e de difícil acesso, onde se refugiavam os escravizados dissidentes. Segundo Martiatu Terry (2000, p. 49), em *Ruandi*, Fulledda León utiliza recursos de dramaturgo e poeta e evidencia-se sua experiência não só literária, como também, humana. Ela alude, também, às leituras, vivências e sentimentos sinceros de poeta, sem deixar de lado a originalidade de sua linguagem, apontando como fontes nas quais o dramaturgo se inspirou: *O pequeno príncipe*, *Alice no país das maravilhas*, os animais da Disney, além da influência de José Martí e da mitologia afro-cubana.

A peça *Chago de Guisa*, escrita por Fulledda León em 1989, assim como *Ruandi*, também foi encenada e estudada nacional e internacionalmente, além de ter tido inúmeras edições. A obra faz parte do que se denomina “teatro ritual caribenho”, ou seja, baseado nas tradições mitológicas e rituais provenientes das religiões de origem africana praticadas em Cuba. O teatro ritual tem também como característica, a inspiração em lendas iorubá e a presença da resistência, da insurgência e da oralidade, como é o caso de *Chago de Guisa*. A obra questiona as verdades da ordem estabelecida,

²² Fonte: *Otra (nueva) vez Ruandi*, de Pedro de La Hoz. Disponível em www.lajiribilla.cu

ao apresentar o *palenque* como espaço de enunciação, e os escravos, como personagens, com seu rico aporte linguístico e as ressignificações ligadas à religiosidade e à mitologia.

A ação dramática se passa na época colonial, de 1865 a 1868, em um *palenque*, no território de Guisa, região oriental de Cuba. O *palenque* é um signo de resistência e subversão, um lugar de questionamento, um ajuntamento organizado de negros, entre eles *cimarrones*²³, que lutam pela liberdade e pela instauração de uma nova ordem social onde os negros vivam em liberdade. O *palenque* era também marcado pela presença de ritos de iniciação, pelos quais a personagem Chago irá passar.

Em *Ruandi* e em *Chago de Guisa* há o comprometimento do autor com o que é próprio ao negro, a escolha por uma fala afirmativa, por um discurso que rompe com o discurso institucionalizado sobre o negro, integrando, assim, o conjunto de vozes precursoras do teatro negro em Cuba a partir dos anos 1960.

1.3.2 – A cena afro-cubana atual

A peça mais recente de Gerardo Fullea León, ainda não publicada, se intitula “La pasión desobediente” (2012), um monólogo cuja personagem central é Gertrudis de Avellaneda, mulher branca, que vive no século XIX, cuida do marido que está no leito de morte, apaixona-se por um negro, se revolta contra as convenções da sociedade racista, machista e retrógrada, por ser uma mulher além de seu tempo.

Para construir a personagem da peça, Fullea León se baseou na vida da escritora Gertrudis Gómez de Avellaneda, autora do primeiro romance abolicionista em Cuba: “Sab”, escrito em pleno século XIX. Avellaneda nasceu em Puerto Príncipe, Cuba, em 1814. Ainda jovem, recusou-se a casar e se mudou para Santiago de Cuba. Viveu na Espanha, onde publicou seu primeiro livro e se dedicou à literatura. Sua extensa obra inclui romance, teatro, poesia, cartas e biografia. Suas obras são marcadas pela presença da mulher, do amor e da paixão.

Avellaneda se destacou por romper com os arquétipos femininos, como demonstram suas irônicas palavras apresentadas no livro do historiador cubano González Pagés (2013):

²³ *Cimarrones* eram os ex-escravizados que, ao fugir, se rebelavam em um ato coletivo e político, contra o sistema colonial.

Oh, as mulheres! Pobres e cegas vítimas. Como os escravos, elas arrastam
pacientemente sua corrente e abaixam a cabeça sob o jugo das leis humanas. Sem outro guia, senão seu coração ignorante e crédulo, elegem um dono para toda a vida. O escravo ao menos pode mudar de amo, pode acreditar que juntando ouro, um dia comprará sua liberdade, mas a mulher, quando levanta suas mãos enfraquecidas e sua cara ultrajada para pedir liberdade, ouve o monstro de voz sepulcral que lhe grita: no túmulo.²⁴

Em “La pasión desobediente”, cuja ação se passa em Cuba, no ano de 1863 e tem duração de um dia, Fullea León mescla dados históricos e da vida de Avellaneda à ficção. A peça se desenvolve a partir do ponto de vista feminino e dos negros, ainda que a personagem principal seja uma mulher branca, e é marcada por um viés revolucionário e transgressor. O marido de Avellaneda, Verdugo, cujo nome remete a algoz, cruel explorador aparece na peça enfermo, sem fala, sem voz. É Avellaneda que, através de um fluxo de consciência, com ritmo inconstante e incessante, fala com o marido moribundo, expressando seu posicionamento crítico, voraz e de cunho feminista sobre a sociedade e sobre si mesma. A personagem demonstra uma crise pessoal pelo fato de ser cubana em uma nação que não a considera como tal e, ao mesmo tempo, ser desdenhada na Espanha pelo fato de ser cubana: “Para os outros sempre fui a intrusa (...) não só por ser mulher, mas por proceder desta terra-ilha (...) Só cobiçam a riqueza do nosso açúcar e tabaco”.²⁵ (FULLEDA LEÓN, 2012, p. 19).

Avellaneda canta músicas do repertório popular cubano, ativando a memória e revivendo o passado:

(canta) Mi marido es blanco e rubio
Mi marido es blanco e rubio
Y viste y calza a lo francés
(como un militar)
Por las señas que me ha dado
Por las señas que me ha dado
Su marido muerto es
Su marido muerto es
Cuatro años lo he esperado
Cuatro años lo he esperado
Cuatro más lo esperaré

²⁴ “¡Oh, las mujeres! pobres y ciegas víctimas. Como los esclavos, ellas arrastran pacientemente su cadena y bajan la cabeza bajo el yugo de las leyes humanas. Sin otro guía que su corazón ignorante y crédulo, eligen un dueño para toda la vida. El esclavo al menos puede cambiar de amo, puede esperar que juntando oro comprará algún día su libertad, pero la mujer cuando levanta sus manos enflaquecidas y su frente ultrajada para pedir libertad, oye al monstruo de voz sepulcral que le grita: en la tumba.”

²⁵ “Para los otros he sido siempre la intrusa (...) no solo por ser mujer, sino por proceder de esta isleña tierra (...) Solo codician la riqueza de nuestra azúcar y el tabaco.”

Cuatro más lo esperaré
Si a los ocho no viniese
Si a los ocho no viniese
Con otro me casaré
Con otro me casaré.
(FULLEDA LEÓN, 2012, p. 5-6)

Canta uma canção da liturgia iorubá, rememorando com carinho à Nina, que, com sua pele “negra e resplandecente como o azul do anil” (FULLEDA LEÓN, 2012, p. 16)²⁶, lhe cantava uma canção de ninar:

Yemayá Asesú,
Asesú Yemayá,
Yemayá Asesú,
Asesú Yemayá,
Yemayá Olodo
Olodo Yemayá
(FULLEDA LEÓN, 2012, p. 16-17)

Podemos elencar como elementos da peça: a presença do passado, revivido através da memória; a presença da música e da tradição popular, de influência africana, representadas por cantos e pela língua iorubá. A perspectiva do negro também emerge através da reflexão da personagem branca e da postura revolucionária da mesma, que traz à tona a valorização do negro e a maneira fraternal de lidar com os sentimentos e a sensibilidade do negro: “Só compreendi sua cor [negra], sabor e imensidão ao deixar a Ilha, a bordo daquele barco que me separava do lugar que com mais força amei em toda a minha vida.” (FULLEDA LEÓN, 2012, p. 17)²⁷

O discurso feminino/feminista, que se faz presente de maneira latente no cenário artístico-literário da Cuba atual, é uma marca da peça em questão, onde a voz da personagem central se alça como uma voz dissidente, “desobediente” a qualquer tentativa de subordinação da mulher: “Sinto a paixão desobediente contra as normas e os bons costumes e o que não quero ser. Esse é o meu triunfo, meu prêmio por ser mulher e assumir essa condição.” (FULLEDA LEÓN, 2012, p. 7)²⁸

Neste texto, Fullede León apresenta linguagem inovadora, incorporando uma nova estética e um novo ritmo ao seu texto. Na peça há uma crítica social feita a partir

²⁶ “negra y resplandeciente como el azul del añil”

²⁷ “Solo supe de su color, sabor e inmensidad al partir de la Isla, a bordo de aquel barco que me alejaba, del sitio que con mayor fuerza he amado en mi vida.”

²⁸ “Siento la pasión desobediente en contra de las normas y las buenas costumbres y lo que no quiero ser. Ese es mi triunfo, mi galardón de ser mujer y asumirlo.”

do olhar de uma personagem feminina, uma Avellaneda ressignificada, atualizada, dotada de um discurso revolucionário. O autor não abre mão da questão racial e da crítica social e o faz presentificando o passado, através da memória e incorporando ao seu texto, ao lado da voz negra, a voz feminina.

A mulher aparece como protagonista em obras anteriores de Fullea León, como *La querida de Enramadas* (1981), que apresenta a mulher negra, imersa na sociedade patriarcal, lutando contra a discriminação de raça e gênero. Outra obra de destaque do dramaturgo é *Remolino en las aguas* (1996), monólogo que teve como inspiração a vida de Guadalupe Victoria Yoli Raymond. La Lupe, como era conhecida, nasceu em Santiago de Cuba, em 1939 e foi um grande ícone da música cubana, fazendo sucesso também nos Estados Unidos. La Lupe era uma mulher polêmica e transgressora, cujas interpretações eram marcadas pela expressividade de sua voz e seu corpo. “[La Lupe] dança, tira os sapatos, mexe os cabelos, bate no pianista que a acompanha, em si mesma, lança os sapatos no público. Era capaz inclusive de mostrar um seio de maneira desafiante.” (MARTIATU TERRY, 2005, p. 628)²⁹. *Redemoinho nas águas (Remolino en las aguas)* é o nome dado, na religião dos orixás, às filhas de Iemanjá. A peça é um monólogo musical, perpassado por doze canções do repertório de La Lupe, que fala de amor, desespero e tristeza.

No que tange ao tema da mulher e do feminismo, cabem algumas considerações a respeito do afrofeminismo, movimento de luta das mulheres cubanas vinculado às questões de gênero, classe e raça. Segundo Martiatu Terry (2013),

Podemos afirmar que as primeiras feministas em nosso país foram as negras e mulatas. As quais chegaram na condição de escravizadas e desde o princípio adotaram atitudes de rebeldia e resistência diante da vida carcerária e dos trabalhos forçados das plantações. Fugiram, participaram do amplo movimento de palenques em nossas montanhas e montes e até encabeçaram palenques bem conhecidos como o da mítica Madre Melchora, na zona e Piñar del Río³⁰.

As mulheres afro-cubanas escravizadas, conscientes de sua condição de subalternidade, trabalharam para alcançar melhores condições de vida, lutaram e se manifestaram

²⁹ “[La Lupe] baila, se quita los zapatos, se mesa los cabellos, golpea al pianista acompañante, a sí misma, le arroja los zapatos al público. Incluso era capaz de mostrar un seno de manera desafiante.”

³⁰ “podemos afirmar que las primeras feministas en nuestro país fueron las negras y mulatas. Las que llegaron en condiciones de esclavizadas y desde los primeros momentos adoptaron actitudes de rebeldía y resistencia ante la vida carcelaria y los trabajos forzados de las plantaciones. Se fugaron, participaron en el amplio movimiento de palenques en nuestras montañas y montes y hasta encabezaron palenques bien conocidos como el de la mítica Madre Melchora, en la zona de Pinar del Río.”

conscientes das questões de raça, gênero e classe. Em seu artigo sobre o afrofeminismo, Martiatu Terry (2013) aponta como temas fundamentais do ponto de vista feminino negro: “o resgate do legado de uma história de luta; o reconhecimento da natureza interconectada de raça, gênero e classe e o combate aos estereótipos.”³¹

Nesse sentido, é explícito na dramaturgia de “La pasión desobediente”, conforme a caracterização da personagem Avellaneda, a presença das constantes afrofeministas, na medida em que se resgatam e se afirmam elementos da história da mulher negra, além disso, há, na peça, uma forte discussão envolvendo gênero, classe e ruptura com estereótipos.

Outro movimento diretamente ligado, na atualidade, à literatura e ao afrofeminismo é o *hippie hop*. Este movimento conta com grande adesão de mulheres negras e congrega literatura, música, performance, rebeldia e um discurso insurgente e alternativo:

A mulher “rapera” se destaca pelo conteúdo afrofeminista do seu discurso. Luta contra a discriminação racial, a opressão patriarcal. Os temas de seu interesse são a família, a reivindicação da sua beleza, as relações intersexuais, a violência, a prostituição, a droga, a dupla moral, a corrupção, o racismo, o acoso policial, o conformismo, a defesa da diversidade, incluindo o discurso lésbico. (MARTIATU TERRY, 2013)³²

O *hip hop* “afrofeminista” foi presenciado no trabalho de campo desta pesquisa, durante as visitas às exposições da “Oncena Bienal de La Habana”, marcada por exposições de cunho feministas, e durante o Festival de Poesia Afro-cubana realizado na capital cubana, em maio de 2012, que contou com diversas apresentações artísticas e performáticas de autoras cubanas, incluindo recitais e apresentações musicais. O Festival de Poesia foi marcado pela presença massiva de mulheres negras de Cuba e outros países latino-americanos, que performatizaram seu *hip hop* “afrofeminista”:

Ella

Ella se levantó de un salto y respiró profundo
Tiró al suelo el pañuelo que ataba su pelo
Caminó hacia la ventana con ganas de ver el cielo

³¹ “el rescate del legado de una historia de lucha; el reconocimiento de la naturaleza interconectada de raza, género y clase y el combate a los estereotipos.”

³² “La mujer rapera destaca por el contenido afrofeminista de su discurso. Luchan contra la discriminación racial, la opresión patriarcal. Les interesan la familia, la reivindicación de su belleza, las relaciones inter sexos, la violencia, la prostitución, la droga, la doble moral, la corrupción, el racismo, el acoso policial, el conformismo, la defensa de la diversidad, incluyendo el discurso lésbico.” (Texto cedido pela autora para esta pesquisa, em 2012, não publicado)

Y por instinto luego se paró frente al espejo para mirarse por dentro
 En el encuentro consigo
 Hizo un recuento de lo que había sido su vida hasta el momento
 Se vio siendo centro de las discusiones
 De los reproches de una madre que la maltrataba en ocasiones
 El padre justificaba sus pocas atenciones con la dichosa empresa
 Eran muchas mujeres convertidas en reuniones
 Se cansó de que nadie le diera valor a sus opiniones
 de no tener a quien contarle sus problemas, sueños, pasiones
 no pudo evitar el llanto por un buen rato
 Rodaban lágrimas cansadas
 Tomó un cigarrillo y entre bocanadas exclamó
 Buscando en otras personas cariño y comprensión
 trató de refugiarse en amistades
 que lejos de brindarle ayuda y protección
 la lanzaron a la calle en busca de
 algún extraño corazón.
 Dejó la escuela
 para darle tiempo completo a la faena
 y se hizo artista en la conquista de turista
 una especie de amor fingido
 la familia que estaba ajena
 quiso entonces recuperar terreno perdido
 pero en balde
 demasiado tarde
 cero positivo dio aquel
 resultado: se cansó
 de tanto sexo prohibido
 con los ojos vendados.
 El padre pregunta
 hija, ¿qué hiciste, cómo ha pasado?
 Ella, ella se levantó de un salto y respiró profundo
 Tiró al suelo el pañuelo que ataba su pelo
 Caminó hacia la ventana con ganas de ver el cielo
 Y por instinto luego se paró frente al espejo para mirarse por dentro.

Los pelos

Pelo suelto carretera mira
 No hay desrriz
 Me di cuenta que pa' qué
 Si yo no naci así
 El hombre que me quiere me acepta como soy
 Llevo el afro en la sangre a donde quiera que voy
 Mi naturaleza rompe patrón de belleza
 No me vengan con que pa' lucir más fina
 Hay que plancharse la cabeza pa' verse más femenina
 Óyeme no, nananina
 Mis códigos determinan
 Yéndose por encima de todos esos esquemas
 Se encaracola mi pelo y es postura ante la vida
 Una doctrina que consolida esta imagen que te vengo dando
 Conmigo duermen más de cuatrocientos años
 Soñando con él hasta cuándo
 El procedimiento te estira el pelo lo hace mentiroso
 Opacando lo que naturalmente es hermoso

Entonces pa arriba los pelos
 Que crezcan los pelos
 Al que le guste bien y al que no también
 Según decreto ley cincuenti-yo
 Inciso ve a mi concierto y aprende que
 Tu pelo es malo sólo cuando muerde
 Si no quieres el que tienes, entonces dámelo
 No lo mereces
 Sigue quemándote el cráneo
 Deja que pasen dos meses
 La verdad en forma de raíces aparece siempre
 A veces,
 Recibo raras miradas, de quienes creen que para estar bien
 arreglada
 Necesito tener la moña bien estirada pero nada
 Lo nuestro es nuestro y habla por nosotros
 Ahí va mi idiosincrasia natural
 El aire no me despeina como a Pilar
 Veo al caminar un par de tiendas que no venden muñecas negras
 Pero esa es otra historia que contar por hoy es
 Pa arriba los pelos
 Que crezcan los pelos
 Al que le guste bien
 Y al que no también.³³

As afro-cubanas articularam, ao longo dos séculos, um discurso diferente daquele divulgado pelos meios oficiais de comunicação e pela literatura canônica. Nesse sentido, definiram atitudes, pontos de vista e lutaram por um espaço de protagonismo na sociedade e na cena cultural cubana, colocando em destaque o orgulho racial e as heranças ancestrais africanas. As afro-cubanas construíram um contradiscurso que rompe com os estereótipos negativos e racistas veiculados pelo discurso oficial branco, por isso é frequente nessas obras os temas de classe, gênero e raça. Esse discurso se insere, assim, na história de luta contra a dominação e a exploração das mulheres negras.³⁴ Pode-se afirmar, consoante Conceição Evaristo (2007, p. 20), que a escrita da mulher negra é um lugar de afirmação de suas particularidades, de suas especificidades

³³ “Ella” e “Los pelos” são de autoria da afro-cubana Magia López e integram o livro “Arcoiris negro, yo también canto a América”, publicado em 2011, organizado por Alex Pausides. Durante o lançamento do livro, no Festival de Poesía Afro-cubana, realizado em Havana, em 2012, a “rapera” Magia López performatizou o poema “Los pelos”, e, com a força da presença de sua voz e de seu corpo, associada ao ritmo pulsante e reivindicatório do *hip hop*, provocou grande comoção na plateia. Essa performance ativou um processo mnemônico apontando para a resistência, principalmente da mulher negra, à expropriação.

³⁴ Este tema é tratado em *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*, publicado em 2011, em Cuba. O livro, organizado pelas afro-cubanas Martiatu Terry e Castillo, apresenta uma seleção de ensaios sobre gênero, raça e classe em Cuba, sob a perspectiva das afro-cubanas. O livro coloca em primeiro plano a voz da mulher negra, aproximando-se de zonas desconhecidas ou pouco estudadas na história de Cuba e das afrodescendentes. Os estudos de “Afro-cubanas” têm o objetivo de intervir no debate racial, contribuindo para a construção de miradas críticas e transformadoras no âmbito do reconhecimento do papel da mulher negra na conformação da cultura cubana.

como sujeito-mulher-negra. Observa-se que a cena afro-cubana, independentemente do momento histórico, é marcada pela *escrevivência*, ou seja, pela experiência de ser negro, pela recuperação do passado colonial e ancestral a partir de uma ótica descolonizadora. A *escrevivência* adquire, assim, um sentido de insubordinação como argumenta Evaristo: “A nossa *escrevivência* não pode ser lida como histórias para ‘ninar os da casa-grande’ e sim para incomodá-los em seus sonos injustos” (EVARISTO, 2007, p. 21).

Seria impossível realizar a presente investigação sem considerar as interconexões entre cultura, história e literatura. A escrita do afrodescendente e todo o processo simbólico que ela implica, carrega marcas culturais e históricas específicas dos sujeitos negros. Nesse sentido, a escrita negra carrega a marca da *escrevivência*, apresentando processos de simbolização cultural baseados no que é próprio do negro, suas tradições, crenças, religiões, cosmovisão etc. Através da literatura e da poesia, os escritores negros criam personagens e “histórias” que acrescentam à história elementos emocionais, experiências humanas, potencializando a compreensão do lugar do negro na história da humanidade. A literatura afrodescendente, através do processo de *escrevivência*, é capaz de fazer reviver o passado e romper com o silenciamento histórico. A associação entre o componente histórico e emocional, nesta literatura, abre caminho para a construção de novas identidades, participando da transformação cultural.

No próximo capítulo, discutiremos os processos e aportes teóricos que subsidiam a análise que objetiva visibilizar a *escrevivência* dos negros.

CAPÍTULO 2

O TEATRO NEGRO CUBANO E SEUS PROCESSOS

*Iansã, Cadê Ogum?
Foi pro mar!*

*Na terra dos orixás
Um amor se dividia
Entre um deus que era de paz
E outro deus que combatia
Como a luta só termina
Quando existe um vencedor
Iansã virou rainha na coroa de Xangô*

(“A Deusa dos Orixás”, Clara Nunes)

Este capítulo tratará das singularidades da escrita afrodescendente nas peças, considerando, principalmente, os referenciais teóricos da memória e da performance. Também será relevante tratar da presença da religião e dos mitos como elementos que conformam esta escrita. É de suma importância também o diálogo com estudiosos como Leda Maria Martins, Marcos Antônio Alexandre e Conceição Evaristo, que refletem sobre temas relacionados à literatura afrodescendente e desenvolvem conceituações teóricas pertinentes a tal estudo, como *escrevivência*, *oralitura* e *encruzilhada*.

Os estudos da performance transitam pelas mais diversas disciplinas e áreas do conhecimento e se configuram como instrumental teórico de grande relevância na teorização sobre a questão racial na literatura. Segundo Graciela Ravetti, performance, no âmbito da narrativa, implica

a exposição radical do si-mesmo do sujeito enunciador assim como do local da enunciação; a recuperação de comportamentos renunciados ou recalçados; a exibição de rituais íntimos; a encenação de situações da autobiografia; a representação das identidades como um trabalho de constante restauração, sempre inacabado, entre outros. (RAVETTI, 2002, p. 47)

Interessa-nos também uma das definições de performance proposta por Diana Taylor, a partir da qual a teórica argumenta que as práticas performáticas “funcionam como atos vitais de transferência, transmitindo saber social, memória e sentido de identidade através de ações reiteradas (...)” (TAYLOR, 2003, p. 18)³⁵

Para pensar a performance em suas relações com a diáspora negra africana e com a literatura afrodescendente, cabe assinalar as seguintes considerações de Marcos Antônio Alexandre (2007, p. 163):

(...) é importante recordar que a linguagem, nas suas acepções distintas e enquanto construto gerador de saberes, sempre se fez presente na construção da memória do negro brasileiro, fazendo com que este, por meio do discurso oral, corporal e litúrgico, fosse capaz de fabular e resgatar os mitos de seus ancestrais africanos, colocando-os em diálogo com os diversos contextos de inserção social (...) com o desejo latente de sobreviver e ser reconhecido como sujeito.

A partir dos estudos da performance, evidencia-se a aproximação entre o caráter performático do texto literário afrodescendente e a presença da memória. A literatura do negro performatiza um sujeito que fala a partir de seu próprio lugar de enunciação,

³⁵ “funcionan como actos vitales de transferencia, transmitiendo saber social, memoria y sentido de identidad a través de acciones reiteradas (...)”

evidenciando seus saberes através de elementos provenientes principalmente do discurso oral, que fazem reviver o passado.

Os textos dramaturgicos *Ruandi* e *Chago de Guisa*, no âmbito da literatura afrodescendente, expõem corpos dotados de memória individual e coletiva, que resgatam histórias relegadas à margem da cultura oficial, etnocêntrica e grafocêntrica. Tais escritos exigem uma forma peculiar de estudo, que supere as teorias tradicionais e os paradigmas dicotômicos que invisibilizam a produção cultural e intelectual da cultura negra. Considerando as teorias da performance e suas conexões com a literatura afrodescendente e o tema da memória, recorreremos à noção de *lugar de memória* trabalhada por Pierre Nora (1993). Para o autor, tal conceito é amplo e pode ser entendido tanto como lugar topográfico e territorial, quanto lugar de marcas exteriores e símbolos, lugares onde a memória social se ancora, dentre outros significados. Sendo assim, lugares de memória para Pierre Nora seriam inscrições coletivas em que dado grupo humano busca aproximações entre o presente e seu passado ou sua ancestralidade.

A partir da estreita relação existente entre performance e memória, recorreremos também aos estudos sobre a memória de Paul Ricœur (2000, p. 81), que afirma que “lembrar não é somente acolher, receber uma imagem do passado; é também buscá-la, “fazer” algo. O verbo “recordar” duplica o substantivo “lembração” [“recordação”]. O verbo designa o fato de que a memória é “exercida”.³⁶ O ato de recordar e de reativar a memória é um ato de resistência do negro, na medida em que o processo mnemônico serve como alternativa ao esquecimento e possibilidade de reconstrução da sua história. Nesse sentido, de que maneira a ficção negra recria e ressignifica, através da memória, as identidades e a história dos negros? O processo mnemônico se apresenta na dramaturgia de Fullea León através do retorno ao passado do negro, ao tempo da escravização, à insurgência dos negros nos *palenques*, à ressignificação dos ritos e mitos provenientes da África, rememorados e reconstruídos na colônia. Conforme afirma Ricœur (2000, p. 81), “[...] uma boa parte da busca do passado se coloca sob o signo da tarefa de não esquecer.”

No início de *Ruandi*, o poeta anuncia que irá contar a lenda de um jovem que viveu em uma época marcada por protestos e pelo desejo e sede de luz, pois esse jovem

³⁶ “Acordarse es no sólo acoger, recibir una imagen del pasado; es también buscarla, “hacer” algo. El verbo “recordar” duplica el sustantivo “recuerdo”. El verbo designa el hecho de que la memoria es “ejercida”.”

era um escravizado. Verifica-se um convite à recordação do passado a partir do olhar do negro. Mais adiante o poeta convida o leitor/espectador: “vamos agora voltar há mais de um século atrás. Entremos na casa grande de um engenho na província de Matanças.” (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 17).

Em *Ruandi* a presença da memória se dá também através da personagem avó Minga, negra sábia e contadora de história. Minga é “a mais respeitada e sábia entre os escravos do engenho” (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 23), pois ela representa a preservação da memória e a transmissão de conhecimentos e de tradições, que, na história dos negros na África e na diáspora, se dá, majoritariamente, de maneira oral.

A presença da senzala, em *Ruandi*, retoma a insurgência, a negação do negro à opressão do branco. O *palenque*, presente nas duas peças, é um signo que reescreve a libertação dos negros, já que se configurava como lugar onde se concentravam os negros com o objetivo de viverem livres e independentes. A presença dos mitos também é significativa enquanto recuperação de histórias dos antepassados para preservação da história e dos valores e crenças vindos da África. A presença dos espíritos dos ancestrais na vida de Chago de Guisa também é significativa na medida em que mostra a relação espiralar entre passado, presente e futuro. O tema da memória está presente desde o momento da concepção das peças, considerando que Fullede León se inspirou em fatos reais da história dos negros. No caso de *Ruandi*, a inspiração veio da tragédia de um pequeno menino “narigonero”, explorado no trabalho pesado da plantação. No caso de *Chago de Guisa*, o autor toma como *corpus* literário a história do povo negro, um drama pessoal, que foi a morte da mãe e a lenda de Oxossi, segundo a qual o orixá mata a mãe sem querer³⁷. O autor reescreve a história afrodescendente por meio de diversos procedimentos simbólicos e lugares de enunciação que ressignificam os negros.

Assim como diversos elementos citados e descritos acima, o monte também apresenta carácter discursivo e simbólico muito relevante enquanto *lugar de memória*, pois nele habitam os espíritos ancestrais e as divindades, segundo a espiritualidade afrocubana. É no centro do monte onde Chago encontra com espíritos de familiares mortos:

Cena VII

Centro do monte. Chega Chago com precaução por causa da escuridão total. Começa, sem se dar conta, a dar passos em círculos que vão ficando cada vez menores. (...) Começam a se mover grandes massas de palha: são os Eguns, os espíritos dos defuntos que reinam nos

³⁷ A lenda de Oxossi e a análise das peças serão aprofundadas no próximo capítulo.

montes. Assoviam de diferentes formas, desorientando sempre. (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 120-121)³⁸

O monte é *lugar de memória*, onde passado e presente se comunicam, se interconectam, onde as personagens revivem seu passado ancestral, reconstituindo a identidade afrodescendente.

Nora utiliza três acepções para falar de *lugar de memória*: lugares materiais onde a memória social se ancora e pode ser apreendida pelos sentidos em realidades dadas e manipuláveis, onde o espaço físico (material) agiria como suporte para a formação de uma memória coletiva (imaterial); lugares funcionais, pois têm ou adquiriram a função de alicerçar memórias coletivas; e locais onde a memória coletiva se expressa e se revela garantindo a cristalização das lembranças e sua transmissão. Sendo assim, são lugares carregados de vontade de memória (NORA, 1993). Tais *lugares* permitem que uma dada coletividade se identifique, se una, se entenda como parte de um todo e estabeleça as individualidades como parte fundamental da formação do grupo.

A memória coletiva, presente nas três significações descritas por Nora, permite ao indivíduo ter acesso a um processo de identificação, de pertencimento a um dado grupo, a uma dada coletividade. E para isto há a necessidade de ritualização de uma memória e esta carece de um espaço físico como âncora na formação deste tipo de memória coletiva. Neste sentido, o monte representa este lugar físico, que guarda a memória da espiritualidade e da mitologia de origem africana.

Caminho comum aos escritos afrodescendentes para demarcação de uma perspectiva negra, a recuperação do passado é um esforço de interrogar o ontem para entender o hoje. Em *Ruandi* e *Chago de Guisa* as personagens recuperam o passado ancestral através da religiosidade, da música e outras práticas orais. As obras, como *lugares de memória*, recuperam o tempo colonial, tornando presente o tema da escravidão, da opressão e da resistência, contribuindo para a construção identitária de uma coletividade. Nesse sentido, cabe uma reflexão sobre os conceitos de memória e história, segundo Nora, considerando a relevância desta reflexão para aprofundar a discussão apresentada por Nora sobre o conceito de *lugares de memória* e para perceber a diferenciação crucial entre história e memória, dois termos que tratam, objetivamente,

³⁸ “Centro del monte. Llega Chago con precaución por la oscuridad reinante. Comienza sin darse cuenta a dar pasos en círculos que se van volviendo cada vez más pequeños. (...) Comienzan moverse grandes masas de paja: son los Eggunes, los espíritus de los difuntos que reinan en los montes. Silban de diferente forma., desorientando siempre.”

sobre a mesma matéria – o passado – mas, no entanto, com enfoques bem díspares. A memória é vivida, é dinâmica, próxima do indivíduo que participa efetivamente do seu desenrolar. Memória é continuidade e funciona em constante dialética com o grupo humano ao qual está relacionada. Ela é compartilhamento de histórias.

A memória é vida, sempre carregada por grupos vivos e, nesse sentido, ela está em permanente evolução, aberta à dialética da lembrança e do esquecimento, inconsciente de suas deformações sucessivas, vulnerável a todos os usos e manipulações, susceptível de longas latências e de repentinas revitalizações (NORA, 1993, p. 9).

Por outro lado, a história é distanciamento, registro, é relato das vidas e atividades de grupos humanos sem que haja a proximidade efetiva com eles.

A história é reconstrução sempre problemática e incompleta do que não existe mais. A memória é um fenômeno sempre atual, um elo vivido no eterno presente; a história, uma representação do passado (...) A memória instala a lembrança no sagrado, a história liberta, e a torna sempre prosaica.(...) A memória se enraíza no concreto, no espaço, no gesto, na imagem, no objeto. A história só se liga às continuidades temporais, às evoluções e às relações das coisas. A memória é um absoluto e a história só conhece o relativo (NORA, 1993, p. 9).

Ao diferenciar história e memória, Nora estabelece que na contemporaneidade o passado é esquecido, ficando distante do contexto histórico presenciado pelo grupo humano. Ao criar esta indagação, o autor apresenta a situação da identidade do indivíduo e de sua presença na coletividade e, ainda, o risco que o distanciamento da história pode gerar, significando até a perda das referências. O conceito de identidade em Nora é apresentado como ato de existência coletiva, vivenciado e evidenciado em variados momentos históricos e se expressa basicamente na percepção da coletividade do grupo. Nesse sentido, a identidade é construída historicamente e conforma o indivíduo dentro de uma coletividade. Assim sendo, na medida em que os *lugares de memória* servem à recuperação da ancestralidade e à reconstrução e ressignificação de práticas culturais coletivas, servem também como formadores da identidade deste indivíduo. Evidencia-se, assim, a relevância dos *lugares de memória* enquanto operador conceitual que serve de análise à construção das identidades afrodescendentes, enquanto construção coletiva.

Os lugares de memória de Nora, ao fazerem referência à identidade e conexão com o grupo de vivência, expressam os anseios e vontades do retorno ao passado e de

resgate da identidade coletiva, seja valorizando ritos, recontando os mitos, que definem grupos ou outras situações que criem autoafirmação, autodefinição, autoreconhecimento e, principalmente, autodiferenciação. No próximo capítulo, analisaremos mais detalhadamente alguns elementos nas peças que funcionam como *lugares de memória* no sentido de recuperação do passado e afirmação identitária.

A perspectiva da formação identitária apresentada por Nora vai ao encontro dos estudos afrodescendentes, que passam necessariamente, pela ruptura da noção de uma identidade nacional única e coesa. Esse percurso teórico, segundo Duarte (2013, p. 1), questiona a infalibilidade dos critérios de consagração crítica presentes na nossa historiografia literária.

Da mesma forma como constatamos não viver no país da harmonia e da cordialidade construídas sob o manto da pátria amada mãe gentil, percebemos, ao percorrer os caminhos de nossa historiografia literária, a existência de vazios e omissões que apontam para a recusa de muitas vozes, hoje esquecidas ou desqualificadas, quase todas oriundas das margens do tecido social.

Ao analisarmos a construção identitária afrodescendente tecida através das obras literárias, afirmamos a presença da etnicidade africana como constitutiva das construções simbólicas afrodescendentes. As obras *Ruandi* e *Chago de Guisa*, enquanto produção literária afrodescendente, contribuem para a ruptura com o silenciamento, a invisibilidade e a indizibilidade aos quais o *corpus* literário do negro foi relegado ao longo da história. Nesse sentido, as obras podem ser consideradas também como lugares de memória, pois retomam, a partir do passado dos negros, as marcas que os definem enquanto coletividade.

Considerando o corpo como *lugar de memória*, nos remetemos a Nietzsche, que argumenta que “nunca nada se passou sem sangue, martírio, sacrifício, quando o homem achou necessário se fazer uma memória”. (1983, p. 304). Considerado, nesse sentido, a dor como elemento mnemônico, a memória do trauma, do aprisionamento e de toda a violência que representou a escravização dos negros, é fator estruturante da construção identitária afrodescendente e será analisada a partir da violência sofrida pelas personagens de *Ruandi* e *Chago de Guisa* no âmbito da colônia.

Podemos falar, assim, de uma *escrevivência*, ou seja, de uma escrita marcada pela experiência de ser negro, que rememora e reescreve um passado a partir da ótica

descolonizadora e reparadora das injustiças impostas aos negros. Segundo Alexandre (2013, p. 1), o corpo do negro é

crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura.

Nesse sentido, nossos estudos partem do pressuposto de que o corpo do negro é *lugar de memória* individual e coletiva, ativada através dos cantos, gestos, ritos e toda a performance corporal. Segundo Glissant (1992, p. 61- 62), a importância da memória reside no fato de ser um elemento narrativo no qual o negro se coloca como sujeito. O ato de apresentar os negros no contexto colonial imersos em significações religiosas e simbólicas contribui para a sedimentação da memória coletiva e, portanto, para a construção de identidades culturais afrodescendentes. Neste âmbito inserem-se os vários ritos apresentados na obra, em que o corpo constitui-se *lugar de memória* e de saber.

A música, a dança, a oralidade, bem como os ritos de comunicação com o sobrenatural estão diretamente relacionados à religiosidade e mitologia de raízes africanas. Em entrevista realizada durante esta pesquisa³⁹, Fullea León afirma que

As religiões sincréticas também têm a nos dizer. O fato de que uma religião viva, permaneça de alguma forma na vida da população e repercuta nas manifestações artísticas me interessa muito. O meu interesse é transformar em arte o que está na vida da população. (...) Não me interessa a vida dos santos, nem fazer teatro sobre os santos, mas sim sobre os que acreditam nestas divindades. Eu nunca colocaria Xangô, Iemanjá etc como personagens, mas sim os que acreditam neles, pois me interessam os seres humanos.

Neste sentido, vale a pena ressaltar a presença, na dramaturgia de Fullea León, de fontes mitológicas para comunicar tradições originárias da cultura iorubá e da *Santería* ou *Regla de Ocha*. A *santería* é proveniente da religião iorubá e se refere a uma prática religiosa ancestral, a partir da qual os iniciados se comunicam com as forças que deram origem ao universo e que se mantêm latentes para ajudar os seres humanos. A religião iorubá, no Brasil, deu origem ao candomblé, e no Haiti, ao vodu.

O mito e a magia, elementos da tradição oral afro-cubana, da *santería* e parte integrante do imaginário e da vida caribenha, são presença constante em *Ruandi* e

³⁹ Trecho da entrevista concedida por Gerardo Fullea León, em 2012, que se encontra transcrita, na íntegra, em espanhol e em versão traduzida, em anexo, ao final desta dissertação.

Chago de Guisa. A magia ainda é, para muitos cubanos, essencial para apreender a realidade e oferecer explicação para as coisas. Nesse sentido, apresentaremos algumas definições com o objetivo de elucidar a leitura dos mitos e da religião a partir das duas obras dramáticas.

De acordo com a tradição oral iorubá, o universo foi criado por Olodumaré ou Olorún, denominado Olofi em Cuba, o Deus Supremo. Martiatu Terry (2013, p. 4) afirma que não existe nenhum tipo de sacerdócio organizado ou templos dedicados a Olorún, em Cuba, o que não impede que ele seja invocado para pedir sua bênção. Segundo a religião iorubá, existem 401 divindades diferentes, as quais são conhecidas como orixás, no Brasil, e orichas ou santos, em Cuba. Para os iorubás ou seguidores da religião nas Américas, os orixás foram incumbidos, pelo Deus Supremo, de criar e governar o mundo, ficando cada um deles responsável por alguns aspectos da natureza e certas dimensões da vida em sociedade e da condição humana. Segundo Reginaldo Prandi (2001, p. 24), cada orixá pode ser cultuado segundo suas qualidades, pode-se, por exemplo, cultuar uma Iemanjá jovem e guerreira, de nome Ogunté, outra velha e maternal, Iemanjá Sabá, entre outras. Assim, os orixás se multiplicam em vários, cada qual com um repertório específico de ritos, cantos, danças, paramentos, cores, preferências alimentares, cujo sentido pode ser encontrado nos mitos. Prandi (2001, p. 24) relata, ainda, que, para os iorubás, os seres humanos descendem dos orixás e cada um herda as marcas, propensões e desejos do orixá do qual provém, segundo relatam os mitos ou, em Cuba, *patakines*⁴⁰. Prandi (2001, p. 24) afirma que os mitos dos orixás relatam uma infinidade de situações envolvendo os deuses e os homens, os animais e as plantas.

Na sociedade tradicional dos iorubás, sociedade não histórica, é pelo mito que se alcança o passado e se explica a origem de tudo, e pelo mito que se interpreta o presente e se prediz o futuro, nesta e na outra vida. Como os iorubás não conheciam a escrita, seu corpo mítico era transmitido oralmente. Na diáspora africana, os mitos iorubás reproduziram-se na América, especialmente cultivados pelos seguidores das religiões dos orixás no Brasil e em Cuba. (PRANDI, 2001, p. 24-25)

⁴⁰ Mito de origem afrodescendente, relacionado com alguma história (lenda) que remete a elementos da religiosidade e da cultura afro-cubana.

Seguem elencados alguns orixás presentes nos mitos de origem iorubá e cultuados tanto na África quanto nas Américas.⁴¹

Exu, Legba, Bará ou Eleguá (Eshu ou Elleguá, em Cuba): é o guardião dos templos, dos caminhos, das encruzilhadas, das casas, das cidades e das pessoas. Tem o papel de intermediário entre os humanos e os orixás.

Ogum (Ogun, em Cuba): o deus do ferro e da guerra, dono dos caminhos, foi em tempo arcaico orixá da agricultura, da caça e da pesca. Próximo a Oxóssi (Oshosi, em Cuba) e outros orixás caçadores.

Nanã Buruquê (Nana Burukú, em Cuba): guardiã do saber ancestral, a grande avó, deusa da sabedoria.

Omulu, Obaluaê, Xapanã ou Sapatá (Obaluaye, Omolu ou Chankpanna, em Cuba): senhor da peste, da varíola, da doença infecciosa, conhecedor de seus segredos e de sua cura.

Iroco (Iroko, em Cuba): árvore centenária em cuja copa habita aves misteriosas, temidas e portadoras de feitiço.

Xangô (Shangó, em Cuba): orixá do trovão, conhecedor dos caminhos do poder, governador da justiça. Seu culto está associado ao de suas esposas Oiá, Obá e Oxum, originalmente orixás de rios africanos.

Oiá ou Iansã (Oyá, em Cuba): dirige o vento, a tempestade e a sensualidade feminina. É senhora do raio e soberana dos espíritos dos mortos, que encaminha para outro mundo.

Obá: dirige a correnteza dos rios e a vida doméstica das mulheres.

Oxum: preside o amor e a fertilidade, é dona do ouro e da vaidade e senhora das águas doces.

Iemanjá (Yemayá, em Cuba): deusa do mar, mãe dos deuses, dos homens e dos peixes, aquela que rege o equilíbrio emocional e a loucura. Está presente em muitos mitos que falam da criação do mundo.

Orula, Orunmila ou Ifá: conhecedor do destino dos homens, detém o saber do oráculo, ensina a resolver os problemas e aflições.

Ossain: conhecedor do poder mágico e curativos das folhas.

⁴¹ Dados obtidos a partir das obras *Mitologia dos Orixás*, de Reginaldo Prandi, publicada em 2001, que apresenta um estudo detalhado sobre o tema, além de reunir 301 mitos colhidos na África, Brasil e Cuba; e *Orixás*, de Pierre Fatumbi Verger, publicada em 1997, que reúne estudos sobre os orixás tanto na África, quanto no Brasil e nas Antilhas.

Oxalá ou Obatalá: criador do homem, senhor absoluto do princípio da vida, da respiração, do ar. Orixá velho e respeitado.

Segundo Verger (1997, p. 27), os navios negreiros transportaram, durante mais de trezentos e cinquenta anos, através do Atlântico, não só os cativos para trabalharem compulsoriamente no Novo Mundo, mas também sua personalidade, sua maneira de ser, de se comportar e suas crenças. No entanto, “as convicções religiosas dos escravizados eram, no entanto, colocadas à dura prova na colônia, onde eram batizados obrigatoriamente ‘para a salvação da sua alma’ e deviam curvar-se às doutrinas religiosas de seus mestres” (VERGER, 1997, p. 27). A imposição da religião do colonizador configurava-se um ato de violência e tentativa de apagamento das diferenças e singularidades dos negros, utilizado como argumento para justificar a existência do tráfico. O culto aos santos católicos presente nas colônias, no entanto, de certa forma ajudou os escravizados a encobrirem seus cultos sob a aparência do culto aos santos católicos. Segundo Verger, os negros se agrupavam para tocar os tambores, cantar e louvar seus orixás, utilizando distintas línguas, o que justificavam como culto aos santos católicos. Deu-se, início, na colônia, ao sincretismo entre santos católicos e orixás, cuja equivalência até os dias atuais apresenta algumas diferenças, dependendo da região.

Segundo a mitologia iorubá, os orixás protegem seus filhos ou adoradores, mas também impõem proibições. No caso da pessoa iniciada, as exigências são ainda mais severas e os castigos também, pois, segundo a mitologia, os corpos dos iniciados já não lhes pertencem mais. O mito tem importantes funções no imaginário e no cotidiano do cubano. Ele é um caminho para compreender e mudar a realidade, além de oferecer explicação para diversos acontecimentos e manter vivas as tradições do povo iorubá. A título de exemplo da presença dos orixás no imaginário mítico afro-cubano, Martiatu Terry (2013, p. 5), conta que Chano Pozo (1915-1948), famoso percussionista, compositor de jazz, personagem carismático e popular em Cuba, era considerado filho de Xangô e morreu em uma casa noturna famosa em Nova Iorque, envolvido em negócios ilícitos. Em Havana, a lenda popular se nutre da mitologia iorubá e conta que Pozo devia uma oferenda ao orixá: um carneiro. Como Pozo desobedeceu seu “pai” e não ofereceu o carneiro, quando dirigia um carro luxuoso, foi castigado com a morte. Na mesma hora do assassinato em Cuba os toques dos tambores festejavam o orixá Xangô.

O universo da *santería* e de todas as manifestações mítico-religiosas iorubá é marcado pela transmissão oral, pois,

É sabido que o escravo, despojado de todo elemento de cultura material, trouxe consigo somente cérebro, coração e a práxis enraizada na tradição da transmissão do conhecimento via oralidade. Este é o motivo pelo qual conseguiu reconstruir um acervo que está presente entre nós até hoje. (MARTIATU TERRY, 2000, p. 152)⁴².

A oralidade inclui voz, canto, dança e toda a representação simbólica que se faz presente através da performance corporal. Reforçando esta assertiva, Leda Martins considera que, na conformação das culturas afrodescendentes, as manifestações cunhadas a partir da oralidade são de suma relevância para a compreensão e valorização do que é próprio do negro:

A esses gestos, a essas inscrições e palimpsestos performáticos, grafados pela voz e pelo corpo, denominei oralitura, matizando na noção deste significante a singular inscrição cultural que, como letra (*littera*) cliva a enunciação do sujeito e de sua coletividade, sublinhando ainda no termo seu valor de litura, rasura da linguagem, alteração significante, constitutiva da alteridade dos sujeitos, das culturas e de suas representações simbólicas. (MARTINS, 2002, p. 87)

No próximo capítulo, apresentaremos os mitos e as demais manifestações orais nos textos dramaturgicos.

Consideramos, nesse sentido, que, tanto as personagens negras das obras estudadas, quanto à inscrição do negro no texto são oraliturizadas, pois, na diáspora, os negros grafaram, em seus próprios corpos, a memória individual e coletiva, o que garantiu o caráter de resistência aos negros.

Assujeitados pelo perverso e violento sistema escravocrata, tornados estrangeiros, coisificados, os africanos que sobreviveram às desumanas condições de travessia marítima transcontinental foram destituídos de sua humanidade, desvestidos de seus sistemas simbólicos, menosprezados pelos ocidentais e reinvestidos por um olhar alheio, o do europeu. (MARTINS, 1997, p. 24)

A autora ainda afirma que, nesse trânsito,

⁴² “Es sabido que el esclavo, despojado de todo elemento de cultura material, sólo trajo consigo cerebro, corazón y la praxis enraizada en la tradición de la transmisión del conocimiento por vía de la oralidad. Esta es la razón por la cual logró reconstruir un acervo que está presente entre nosotros hasta hoy.”

os europeus não conseguiram apagar no corpo/*corpus* africano e de origem africana os signos culturais, textuais e toda a complexa constituição simbólica fundadores de sua alteridade, de suas culturas, de sua diversidade (...) Na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas. (MARTINS, 1997, p. 25)

A presença da *santería* nas obras aqui estudadas, assim como a presença dos mitos, da oralidade, da musicalidade e performances que essa religião implica conferem valor e autoridade às vozes dos negros, na medida em que coloca em primeiro plano sua religiosidade, livre de quaisquer estereótipos ou preconceitos. Existe um discurso sobre a *santería* construído a partir do ponto de vista de seus praticantes, imerso no cotidiano cultural do negro, que legitima as vozes tantas vezes marginalizadas pelo discurso etnocêntrico.

Fuleda León afirma que, em sua obra, a *santería* é um detonante, pois serve para explicar o homem. “Elleguá é a vida. O que é a vida, se não uma encruzilhada? O homem está sempre numa encruzilhada. Tem a oportunidade de escolher seu destino: faço isso ou não faço. Por isso recorro a Elleguá. A possibilidade de escolha. Isto faz parte da minha cultura.”⁴³

Para entender esta simbologia, no âmbito da religião iorubá, importa salientar que Elleguá ou Exu, o orixá da encruzilhada, é o guardião de Ifá, um sistema adivinhatório que rege a vida e ação de sacerdotes e santeiros. Além da função adivinhatória, Ifá é guardião das lendas, que expressam a sabedoria do povo iorubá. No Ifá se encontra a visão de mundo iorubá, o destino dos homens, desde seu nascimento até a morte. A presença de Elleguá, através da personagem Atocha⁴⁴, em *Chago de Guisa*, introduz o caráter da adivinhação, próprio de Ifá. Sempre que Chago se encontra na encruzilhada, consulta ao adivinho que, por sua vez, responde com anedotas e metáforas carregadas de ambiguidade, com o objetivo de testar Chago, da mesma forma que o fazem os babalaôs, na *santería*: “Chago. Só preciso saber qual caminho eu escolho agora. Você o conhece? Atocha. É claro. Conheço vinte e um. E no que você se perde, ganha. No que você se encontra, se perde.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 110)⁴⁵.

⁴³ Trecho da entrevista concedida por Gerardo Fuleda León, em 2012, que se encontra transcrita, na íntegra, ao final desta dissertação.

⁴⁴ No sigetismo, Elleguá ou Exu é Santo Niño de Atocha.

⁴⁵ “Chago. Sólo necesito saber qué camino escoger ahora. ¿Los conoces? Atocha. Imagínate. Conozco veintiuno. Y en el que te pierdes se gana. En el que te encuentras se pierde.”

Neste encontro, Chago tem que dar alguma oferenda ao orixá: tabaco, aguardente e carne, que são as oferendas rituais a *Elleguá*, segundo a mitologia iorubá. *Elleguá* “é o canal de comunicação que interpreta a vontade dos deuses e que a eles leva os desejos humanos” (MARTINS, 1997, p. 26). A encruzilhada remete, assim, aos processos transculturais que emergem das manifestações de origem africana.

Fullea León afirma que a vida é uma encruzilhada, ou seja, lugar de trânsito, de escolhas, de negociações e trocas. Martins (1997, p. 25) afirma que “as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas”. Podemos afirmar, assim, que a formação identitária dos negros na diáspora constitui um processo de encruzilhadas culturais, marcadas por uma dinâmica complexa de trocas e negociações e pela construção de novos sistemas simbólicos a partir do que se denominou transculturação. É na encruzilhada que se constroem e se ressignificam as identidades negras nas Américas, pois falas e gestos, “no processo dinâmico de interação com o outro, transformam-se e reatualizam-se, continuamente, em novos e diferenciados rituais de linguagem e de expressão, coreografando a singularidade e as alteridades negras.” (MARTINS, 1997, p. 26).

O cubano Fernando Ortiz cunhou, nos anos quarenta do século XX, o termo transculturação, posteriormente estudado e retrabalhado por Nancy Morejón (1982) e Ángel Rama (1982) para se referir às relações de intercâmbios entre diferentes religiões, raças, línguas e culturas. Ortiz (1983, p. XXXIII) afirma que a transculturação é um processo no qual “emerge uma nova realidade, composta e complexa; uma realidade que não é uma aglomeração mecânica de caracteres, nem um mosaico, mas sim um fenômeno novo, original e independente.”⁴⁶. O conceito transculturação, sob essa ótica, não se refere a uma mescla harmoniosa entre distintas raças, capaz de apagar as marcas africanas que compõem a construção da identidade cubana. A afirmação de Ortiz importa para pensar as formas como se deram as heranças africanas na colônia, e como essas heranças se expressam na cultura e na literatura, considerando que sim, existem especificidades raciais e desconsiderar as heranças africanas nas manifestações literárias significaria silenciar vozes historicamente discriminadas.

No caso das obras do nosso estudo, a transculturação se dá na confluência dos elementos de origem iorubá na colônia, nas trocas interculturais entre os diferentes sujeitos no espaço colonial, conduzindo à formação de novas configurações culturais e

⁴⁶ “(...) emerge una nueva realidad, compuesta y compleja; una realidad que no es una aglomeración mecánica de caracteres, tampoco un mosaico, sino un fenómeno nuevo, original e independiente”.

identitárias. Segundo Martiatu Terry (2000, p. 177), “transculturación não é somente o conceito que nos oferece a definição, a descrição de um processo cultural, mas que se opõe à intenção etnocentrista do vocábulo aculturação, consignado desde 1881 por John Wesley Powell”⁴⁷. O termo transculturación evidencia, assim, o caráter original e criativo das culturas e dos povos, a partir do qual é possível propor, consoante Schechner (*apud* MARTIATU, 2000, p. 186), o intercâmbio intercultural como uma forma de aproximar a humanidade, pois é mais importante o encontro entre culturas do que entre nações. Este termo nos oferece a perspectiva do afrodescendente, na medida em que é um contraponto ao intuito colonizador de construção de uma nação baseada no apagamento das diferenças. A perspectiva transcultural, adotada neste estudo, leva em consideração a diversidade presente na formação cultural diaspórica, marcada por tensões e negociações, e nega o discurso assimilacionista que pretende homogeneizar e borrar as diferenças. A transculturación é um mecanismo conceitual que nos permite elaborar uma análise crítica sobre as transmissões interculturais e, no nosso caso, particularmente, as trocas marcadas por relações desiguais, pela dominação e opressão.

Na nossa análise é relevante considerar que a “encruzilhada transcultural” que marca o processo de construção identitária do negro se insere no contexto da diáspora, que, por sua vez, remete ao entre-lugar, ao deslocamento que provoca a tensão dos sujeitos extirpados de suas terras natais e que reescrevem o passado em novos territórios através de processos mnemônicos.

É no âmbito da diáspora que podemos analisar, na literatura afrodescendente, as personagens em trânsito, em uma busca contínua da reterritorialização. É extremamente relevante para nossos estudos analisar presença dos territórios físicos e da relação que as personagens estabelecem com o espaço objetivando criar raízes e constituir *lugares de memória*. Em *Chago de Guisa e Ruandi*, as personagens negras se revelam seres em trânsito, interconectadas à África, ao passado ancestral, porém, sem o pensamento idílico de retorno à terra natal. Ruandi empreende uma viagem pelos montes com o objetivo de se juntar aos outros negros na luta pela liberdade; Chago empreende um caminho com o objetivo de aprender e ajudar toda a comunidade que se encontra em um *palenque*, lugar de trânsito e resistência. As duas peças refletem um posicionamento ideológico em relação ao lugar do negro como um lugar diaspórico, marcado pelas

⁴⁷ “Transculturación no es solamente el concepto que nos ofrece la definición, la descripción de un proceso cultural, sino que se opone a la intención etnocentrista del vocablo aculturación, consignado desde 1881 por John Wesley Powell.”

trocas transculturais. Tal perspectiva distancia-se do conservadorismo de resgate do passado africano como idealização da África, ou a busca do retorno estritamente sentimental. As duas obras constroem sujeitos em busca de si mesmos, de suas identidades, imersos na complexidade que conformam suas culturas. É no contexto da encruzilhada e da transculturação que serão analisados os ritos, cerimônias, a presença do iorubá, os costumes, os espaços e as personagens, a noção de ancestralidade e a cosmovisão de origem africana, a consciência da indissociável relação entre todos os viventes. Esses elementos, relegados à margem da produção cultural por longa data aparecem vivos na escritura dramática de Fullede León.

CAPÍTULO 3

RUANDI E CHAGO DE GUISA NA PERSPECTIVA DO RESGATE DA AFRODESCENDÊNCIA

*Voa menino, voa
pra sua estrela natal
Voa menino, voa
por cima do temporal (...)*

(“Estrela Natal”, Sérgio Pererê)

3.1 – *Ruandi*: em busca da liberdade

*Uma árvore não é o monte
Assim como a gota não é rio,
Dê-me sua mão de irmão
E seremos monte e rio (...)*⁴⁸

(*Ruandi*, Gerardo Fullea León)



fig. 3 – Gerardo Fullea León
foto de Mariana Licéia

Em minha pesquisa de campo, em Havana, em 2012, Fullea León me apresentou um emocionado relato sobre a concepção da peça *Ruandi* (1977)⁴⁹. A inspiração para escrever a obra veio a partir da ligação telefônica de sua amiga, escritora e crítica de teatro, Inés María Martiatu Terry. A amiga ligou chorando porque havia lido uma pequena citação no livro *El ingenio (O Engenho)*, de Manuel Moreno Fraginals⁵⁰, em que um menino negro, “narigonero”, dormiu enquanto exercia o duro trabalho de

⁴⁸ “Un árbol no es el monte / Como la gota no es río, / Dame tu mano de hermano / Y seremos monte y río (...)”

⁴⁹ Entrevista a Gerardo Fullea León realizada em maio de 2012 e transcrita, na íntegra, em anexo, no final desta dissertação.

⁵⁰ O historiador cubano Manuel Moreno Fraginals é autor de uma sólida obra investigativa e ensaística. Na obra *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, apresenta um estudo detalhado sobre o processo de produção escravista da cana de açúcar em Cuba e no Caribe e o sistema de comercialização do produto.

puxar os bois, morrendo, então, atropelado. A partir desta imagem, Fullea León trabalhou intensamente durante quatro dias seguidos na criação de *Ruandi*.

Concebida a peça, o dramaturgo a apresentou a um amigo, que, por sua vez, leu a obra à filha. A filha do amigo gostara muito da obra, no entanto, não queria que Ruandi morresse. Outro amigo de Gerardo, o escritor Eugenio Martínez Furet disse: “Se você matar Ruandi, eu mato você. Invente outro final qualquer”. A versão da peça apresentada aos amigos foi alterada e na versão final, o menino Ruandi não morre. A história do pequeno escravizado daria, posteriormente, origem a *Chago de Guisa*, onde Ruandi aparece como personagem.

Fullea León e Martiatu Terry fazem parte do grupo de escritores reconhecidos, a partir da década de 1960, pelo forte vínculo com a história do negro e pela transformação de fatos históricos em matéria poética. O depoimento dado pelo escritor sobre o contexto de concepção de *Ruandi* evidencia a dor como elemento de memória que ativa a lembrança de um passado igualmente doloroso. Voltamos, assim, a nossa análise da dor como elemento estruturante da construção identitária afrodescendente e da literatura dos negros. A literatura afrodescendente tem o papel, nesse sentido, de se opor ao silenciamento do colonizador e à invisibilidade e indizibilidade aos quais foram submetidos os negros, o pequeno menino que puxava os bois e milhares de outros seres humanos durante séculos de escravização. Fullea León se nutre de um pequeno relato histórico sobre um menino negro para construir uma peça em que o foco é o do menino, que conta sua própria história. Segundo Martiatu Terry, o dramaturgo fez aquele menino citado no livro de *Fraginals* reviver entre outros seres, sentir o mundo, lutar, sonhar e vencer.

Já não era a imagem recorrente da criatura coisificada (...) Agora era Ruandi, vivo, menino, belo e cheio de esperanças. Ruandi, que apesar da distância temporal, já não me frustrava. Ao terminar de ler a obra, chorei comovida e aliviada. Mesmo que já soubesse antes, naquele momento senti (e não é a mesma coisa) que Ruandi vivia livre entre nós (MARTIATU TERRY, 2000, p. 48)⁵¹

A citação de Martiatu Terry reforça um dos elementos da literatura afrodescendente, qual seja o ponto de vista ou lugar de enunciação, que indica a visão

⁵¹ Ya no era la imagen recurrente de la criatura cosificada (...) Ahora era Ruandi, vivo, niño, hermoso y lleno de esperanzas. Ruandi, que a pesar de la distancia temporal ya no me frustraba. Al terminar de leer la obra lloré conmovida y liberada. Aunque ya lo sabía desde siempre, en ese momento sentí (que no es lo mismo) que Ruandi vivía entre nosotros.

de mundo autoral e o universo textual, que será delineado a partir da ótica de Ruandi. Retomando o elemento “autoria” da literatura afrodescendente, elencado por Duarte (2011, p. 388), faz-se presente, também, a relação entre escritura e experiência e o compromisso autoral com a questão identitária.

A história de Ruandi se passa em um engenho na província de Matanzas, Cuba, no século XIX, onde é obrigado a trabalhar como “narigonero”, puxando carros de boi. No engenho, Ruandi conta com o carinho da avó, Minga, e da amiga Belina, uma menina branca. Ruandi é uma personagem dissidente, que não aceita submeter-se à exploração colonial e decide, por vontade própria, fugir do engenho em direção ao *palenque*. No imaginário do pequeno menino, o *palenque* representa a liberdade, ou seja, a única alternativa para fugir da exploração colonial. Seu desejo de fuga e libertação se baseia nas histórias contadas pela avó, Minga, sobre os antepassados e a luta dos negros, desde a África até a colônia. Para alcançar o *palenque*, Ruandi se vê obrigado a percorrer os montes, lugares, ao mesmo tempo, sagrados e perigosos. Neste percurso, o protagonista interage com o espírito da avó Minga, com plantas, animais e se vê obrigado a vencer inúmeros obstáculos, como o próprio medo, para alcançar seu objetivo. Ruandi também conta com a amizade e apoio de Belina, a menina branca da casa.

A voz do poeta, na abertura da peça, marca o ponto de vista afrodescendente:

Boa tarde tenham todos os presentes! Hoje quero contar-lhes a lenda de um jovem. Não foi príncipe nem sábio. Mas pôde ser aquele que cruza a seu lado e constrói esse edifício que nos faz levantar os ombros com assombro. (...) Meu garoto era um escravo. Não, não vou te contar o que era um escravo. Isso você aprenderá muito melhor nos livros, te aclarará a marca dolorida da história. Hoje, quero somente que andemos ao lado deste jovem. Que saibamos sobre seus sonhos, suas dúvidas e suas ânsias em tempos de injustiças. Mas, agora, chega de falar, vamos voltar há mais de um século atrás. Vamos entrar no casarão de um engenho na província de Matanzas. Uma tarde no fim do verão quando aparecem manchas avermelhadas no céu e um ar quente e tristonho cobre tudo. É, então, quando⁵²... (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 17-18, grifos meus).

⁵² “¡Buenas tardes tengan todos los presentes! Hoy quiero contarles la leyenda de un muchacho. No fue príncipe ni sabio. Pero pudo ser aquél que cruza a tu lado y construye ese edificio que nos hace levantar los hombros con asombro. (...) Mi muchacho era un esclavo. No, no voy a decirte lo que era un esclavo. Eso lo aprenderás mucho mejor en los libros, te lo aclarará la huella dolorida de la historia. Hoy sólo quiero que andemos al paso de este muchacho. Que separamos de sus sueños, de sus dudas y de sus ansias en la sinrazón de su tiempo. Pero no más palabras en este instante, vayámonos ahora más allá de un siglo atrás. Entremos al caserón de un ingenio en la provincia de Matanzas. Una tarde al fin del verano cuando aparecen rojizas manchas en el cielo y un aire caluroso y triston lo cubre todo. Es entonces cuando...”

O poeta convida o leitor a ficar ao lado de Ruandi, pois vai contar uma história que pertence ao menino, o qual, nesta peça, é protagonista de sua própria história. Nesse sentido, afirma Evaristo que “A literatura negra toma como parte do corpus a História do povo negro vivida e interpretada do ponto de vista do negro, propondo uma leitura transgressora da História oficial e escrevendo a história dos dominados. (EVARISTO, 2010, p. 138). Na dramaturgia/“poesia” de *Ruandi*, o mundo é narrado ou encenado pelos olhos de uma criança. Essa criança revela seu descontentamento com a ordem estabelecida, vislumbra outros caminhos e tem o desejo de mudança. Esta poesia é transgressora na medida em que sua estética difere do olhar do colonizador. Na peça, vários espaços vão sendo descobertos, seres desvendados e presentificados a partir da perspectiva do pequeno escravizado, que tem uma mirada questionadora e transgressora. Segundo Homi Bhabha, a poesia tem o poder de “significar”, além de questionar o direito de nomeação que é exercido pelo colonizador sobre o próprio colonizado e seu mundo. (BHABHA, 1999, p. 321). Na poética de Ruandi, as personagens negras têm assegurado seu direito à fala, sendo esta a fala não oficial e que encontra seu lugar no âmbito da literatura produzida pelos afrodescendentes. Ruandi é apresentado pela personagem “Pai” como um escravizado que puxa os bois pelo nariz, ou um escravizado “narigoneiro”, no entanto, a voz de Ruandi se sobressai sobre a voz do opressor, pois a personagem afirma o tempo todo que quer fugir do engenho onde é explorado: “Vó, vó Minga. Então por que você não me leva ao palenque? Hein? (...) Lá nos montes, onde você fala que tem tantas pessoas como a gente.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 25)⁵³

Considerando que uma das marcas fundamentais da literatura afrodescendente é a presença do negro como sujeito e não como objeto, dono de seu próprio discurso, criador de sua história, cabe ressaltar que o negro, em *Ruandi*, é apresentado como parte de uma coletividade. A voz de Ruandi, nesse sentido, não é solitária, é também a voz dos outros escravizados e insurgentes, o que podemos denominar “voz quilombola”, ou seja, que toma para si a representação de toda uma coletividade que luta pela liberdade. Na peça, identificamos a presença da memória tanto individual quanto coletiva, o que nos remete à Nora (1993), segundo o qual as identidades dos sujeitos se constroem a partir da memória coletiva.

O espaço da senzala presente na peça, por sua vez, também pode ser considerado um *lugar de memória* enquanto representação de uma coletividade marcada pela

⁵³ “Abuela, abuela Minga. ¿Y por qué no me llevas entonces al palenque? ¿Eh? (...) Allá en las lomas, donde me cuentas que hay tanta gente como nosotros.”

resistência e subversão. Segundo Evaristo (2010, p. 139), a senzala pode ser lida como um importante elemento subversivo porque é uma oposição da casa-grande, constituindo-se, assim, um pólo ameaçador (EVARISTO, 2010, p. 139). A construção simbólica da senzala, em *Ruandi*, é feita através de um olhar que parte de dentro para fora, sendo assim, este é um local de opressão cuja libertação se dá somente através da fuga. A personagem, como dissidente do regime colonialista e opressor, mostra sua resistência quando decide fugir para se juntar aos outros negros nos *palenques*:

Belina. Fique mais uns dias. Talvez se eu falar de novo com papai eu consiga convencê-lo e ele deixe você ficar no engenho.
Ruandi. Para continuar com os bois a vida toda e ficar corcunda antes do tempo? E quando eu crescer e fizer algo que os desagrade, vá para o cebo de castigo...
Belina. Não, Ruandi, não.
Ruandi. ... Ou me torne tão calado e bobo como os que servem na casa e fale toda hora: “Sim senhor amo, limparei suas botas como se fossem um espelho; não, senhor amo, não faz falta descansar, nunca”.
Belina. Ruandi...
Ruandi. E se protestar ou reclamar, uma pancada das mãos do maioral.
Belina. Não! Vai rápido, Ruandi. (...) (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 29-30).⁵⁴

As palavras de Ruandi mostram que o sistema não é capaz de calá-lo. O menino vê como única alternativa para alcançar a liberdade, fugir para se juntar aos outros negros que, como ele, desafiaram o sistema dominante, reunindo-se em *palenques*.

Ruandi conta com o apoio e profundo carinho da amiga Belina, que é branca, porém se coloca ao seu lado, estabelecendo, com ele, uma relação de lealdade, respeito, confiança e amor. O discurso afetuoso de Belina e da avó de Ruandi contrasta com o discurso opressor do pai da menina:

Belina. O que há de errado em sonhar?
Minga. Sim senhor, sim senhor.
Pai. Silêncio. Muito, muito. Um escravo “narigonero” não pode sonhar, não senhor. (...)
Pai. (...) ele tem que ser chamado escravo “narigonero” Pascual. (...)

⁵⁴ “Belina. Quédate unos días más. Tal vez si hablo con papá, de nuevo, logre convencerlo y te deje en el ingenio.
Ruandi. ¿Para seguir con los bueyes toda una vida, y que la espalda se me vaya encorvando antes del tiempo? Y cuando ya sea grande y algo me salga mal con ellos, vaya al cepo de castigo...
Belina. No, Ruandi, no.
Ruandi. ... O me vuelva tan callado y tonto como los que sirven en la casa, y a todo diga: “Sí, señor amo, le limpiaré las botas como si fueran un espejo; no, señor amo, no me hace falta el descanso, nunca”.
Belina. Ruandi...
Ruandi. Y si protesto o me quejo, un bocabajo a manos del mayoral.
Belina. ¡No! Vete rápido, Ruandi. (...)”

Belina. Mas Ruandi não é mais bonito, não? Vem de Ruanda, que é um lugar distante, dizem que é quase no centro da África. De onde vieram seus pais. (...)

Pai. (...) Onde já se viu uma menina bem educada ser amiga de um escravo? (FULLEDA LEÓN, 2006, p. 19-20)⁵⁵

Na relação entre Ruandi e Belina não há nenhum elemento que remeta a estereótipos ou discriminação, uma evidente aproximação entre duas crianças de raças e culturas diferentes, vivendo uma relação de amizade e de amor. A relação entre os dois é impossibilitada pelo sistema colonial, no entanto, as duas crianças são movidas pela esperança na mudança e na liberdade, por isso Belina, apesar da tristeza da separação, ajuda o amigo a fugir, acreditando que um dia ele alcançará a liberdade e voltará para buscá-la.

Ruandi se afirma como protagonista de sua vida e de sua história, ao mesmo tempo em que nega a opressão, rompendo com o sistema dominante. A personagem se afirma negando e essa atitude assinala a reescritura literária da história do negro, tão negligenciada pela historiografia e a tradição literária tradicionais. É importante destacar ainda que a atitude individual de Ruandi remete a uma coletividade marcada pela violência e pela resistência. O menino foge no intuito de se juntar aos demais dissidentes na luta pela liberdade. A senzala e o *palenque* são marcas simbólicas ressignificadas no texto dramático de *Ruandi* na medida em que remetem à força da resistência dos negros, ao seu protagonismo na luta pela libertação da escravidão.

Assim como a senzala, o *palenque* também se constitui como *lugar de memória*. Segundo Clara Inés Guerrero García (2007, p. 364), os *palenques* nascem como espaços de agrupamento e defesa, construídos como resposta organizada dos negros, os *cimarrones*, ao sistema escravista. Os *cimarrones* são os negros fugitivos que se rebelam, em um ato coletivo e político, contra o sistema colonial. Podemos considerar Ruandi um *cimarrón*, na medida em que faz parte deste movimento de rebelião, dissidência e organização coletiva pela liberdade. O jovem, ao final da peça, consegue cruzar o rio e chegar ao *palenque*, o que representa a passagem do escravizado para um novo nível de luta pela liberdade.

⁵⁵ “Belina. ¿Qué malo hay en soñar? / Minga. ¡Sí señor, sí señor! / Padre. Silencio. ¡Mucho, mucho! Un esclavo narigoneiro no puede soñar, no señor. (...) / Padre. (...) pues debe llamarse el esclavo narigoneiro Pascual. (...) / Belina. ¿Pero no es más lindo Ruandi? ¿No? Viene de Ruanda, que es un lugar más allá, según dicen, casi al centro del África. De donde vinieron sus padres. (...) / Padre. (...) ¿Quién ha visto que una niña bien educada sea amiga de un esclavo?”

A organização do *palenque* é um avanço na luta dos negros contra a opressão, pois neste lugar eles se organizam com leis próprias, cultivam suas crenças, costumes, valores e linguagens. Nesse sentido, reviver o *palenque* via texto dramático significa também retomar as memórias dos negros e ressignificá-las no presente. O texto dramático permite a ressignificação da história dos negros via memória, pois propicia infinitas possibilidades de leituras, o que também se dá através das encenações das peças. Tanto texto literário quanto texto espetacular funcionam, assim, como *lugares de memória*, capazes de ativar leituras possíveis a partir da rememoração dos elementos que conformam a história de luta dos negros.

O *palenque* é ressignificado na peça enquanto *gueto*, um *lócus* de resistência, na medida em que neste lugar os negros fortalecem sua luta, cultivam valores próprios e reconstróem suas identidades no território colonial. Segundo García (2007, p. 366), nos primeiros tempos da *cimarronaje*, os *cimarrones* eram em essência grupos armados, porém, à medida que encontravam refúgio e fundavam família, sua organização social mudou, foi nesse momento que o *palenque* começou a vislumbrar-se como uma estratégia de liberdade: “A plantação, a colheita, a medicina e a religião, as relações familiares e entre vizinhos foram dando rosto a esses povos recém-nascidos.”

A luta dos negros pela liberdade e a referência a posicionamentos coletivos, como é o caso do *palenque*, mostra a ruptura do teatro negro com os estereótipos racistas que, desde o teatro bufo, eram responsáveis pela veiculação de uma visão deturpada sobre o comportamento dos negros. Nesse sentido, em *Ruandi* os *palenques* são ressignificados, assim como a própria condição de “ser negro”, pois, através da simbologia “palenquera”, os negros são encenados a partir de “dentro”, ou seja, de uma perspectiva afirmativa, pois são protagonistas da luta pela abolição da escravidão, pela reconstrução de suas histórias, suas identidades. Segundo Evaristo (2010, p. 136),

O sujeito da literatura negra tem a sua existência marcada por sua relação e por sua cumplicidade com outros sujeitos. (...) A voz do poeta não é uma fala única, solitária, mas a ressonância de vozes plurais. Realiza a fusão Eu/Nós, apresentando uma das características da literatura menor, apontada por Deleuze e Guatari: “Tudo adquire um valor coletivo”.

Em *Ruandi*, há um total comprometimento com a condição do negro e, ao rememorar a ambiência colonial, presentificando o quilombo pelo viés da subversão, da luta, o texto dramático ressignifica o lugar do negro, presentifica o passado,

possibilitando a interação entre passado e presente e a construção de novos saberes e olhares a partir da perspectiva negra. É no *palenque* que, segundo Ruandi (1977, p. 25), “tem gente como a gente”⁵⁶. O *palenque* é também signo de espaço físico recuperado, raízes e territórios reconstruídos, nesse sentido, a natureza, com seus montes, seus rios e suas plantas emergem como personagens na afirmação identitária afrodescendente na peça. Diante destas considerações, salta-nos à vista o fato de que não há como ler literatura afrodescendente sem considerar elementos como a memória, a subversão, a ruptura e a questão da afirmação identitária.

Assim como o *palenque*, o monte também constitui-se lugar de memória, ressignificado como lugar da liberdade, espaço desejado por Ruandi e pelos negros:

Voltarei, voltarei, voltarei para... para buscar você e passear juntos pelo monte, e correr entre as árvores de mão dada. Adeus! (sai correndo).⁵⁷

E já se vai Ruandi, como se suas pernas estivessem calçadas com rodas. O ar pleno enche seus pulmões e abre sua camisa, e ele sente seus braços ligeiros como nunca. Começa a afastar-se e afastar-se sem tomar fôlego. Entra naquele monte que tantas vezes sonhou percorrer de dia enquanto fustigava os bois. Lá vai atravessando troncos derrubados, afastando folhagens y evadindo arbustos, lá vai livre e ligeiro como o vento. (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 36-37, grifos meus)⁵⁸

Em sua despedida, ao final da peça, Ruandi se dirige não só à avó e à amiga Belina, mas também aos montes e ao rio, que também são personagens. Em seguida, “se perde monte adentro”. A leitura dos elementos naturais como personagens se dá pelo fato de que não são pano de fundo para o drama, mas sim, personagens centrais deste drama. Isso designa o fato da relevância da natureza e seu papel primordial na espiritualidade afrodescendente.

Com respeito à espiritualidade iorubá, Cabrera (2009, p. 19) afirma que persiste até a atualidade, de maneira assombrosa, a crença na espiritualidade do monte. A partir desta perspectiva, os montes e matas de Cuba são habitados, assim como as selvas africanas, pelas divindades e pelos espíritos ancestrais. A estudiosa relata que, na

⁵⁶ “hay gente como nosotros”.

⁵⁷ “Volveré, volveré, volveré para... para buscarte y pasear juntos por el monte, y correr entre los árboles tomados de la mano. ¡Adiós! (sale corriendo)”

⁵⁸ “Y ya se va Ruandi, como si sus piernas estuvieran calzadas de ruedas. El aire pleno le llena los pulmones y le abre la camisa, y él siente sus brazos ligeros como nunca. Comienza a alejarse y alejarse sin tomar resuello. Entra en aquel monte que tantas veces soñó recorrer de día mientras arreaba los bueyes. Allí va cruzando troncos derribados, apartando ramajes y evadiendo zarzas, allí va libre y ligero como el viento.”

cosmovisão afro-cubana, o negro que adentra nas matas e tem contato direto com os montes estabelece, também, o contato com as forças sobrenaturais que ali habitam. “Ali [nos montes] estão os orixás Elegguá, Oggún, Ochosi, Oko, Ayé, Changó, Allágguna. E os Eggun – os mortos, Eléko, Ikús, Ibbayés... –. Está cheio de defuntos! Os mortos vão para as matas.” (CABRERA, 2009, p. 19)⁵⁹

Gabino Sandoval (*apud* CABRERA, 2009, p. 21) explica a espiritualidade do monte:

Imagine que Eggo, o monte, é como um templo. O branco vai à igreja para pedir o que não tem, ou para pedir que Jesus Cristo ou a Virgem Maria ou qualquer outro membro da família celestial, conserve o que ele tem e que o fortaleça. Vai à casa de Deus para atender a suas necessidades (...) Nós os negros vamos ao monte como se fôssemos à igreja, porque está cheia de santos e de defuntos, para pedir a eles o que nos falta (...) Pois então: se na casa alheia se deve ser respeitoso, na casa dos santos, não se será mais respeitoso?⁶⁰

As palavras de Sandoval corroboram o nosso argumento de que o monte é o templo sagrado para os negros, onde habitam os santos e os espíritos, por isso, ao adentrar no monte, deve-se haver respeito e consideração a tudo e a todos que ali estão. Segundo a espiritualidade afro-cubana, a maioria dos espíritos, alguns deles temidos, mora em árvores e arbustos. Quando uma árvore não é habitada por uma divindade, a mesma possui as virtudes conferidas pela divindade à qual pertence. Todo orixá (também reconhecido como santo pelos praticantes da *santería*) na religiosidade afro-cubana tem sua *ewe* (planta) (CABRERA, 2009, p. 22). Assim sendo, árvores e plantas são seres dotados de alma, inteligência e vontade, como todo e qualquer ser da natureza.

As grandes divindades do monte vivem em *ceibas*⁶¹ e *jagueyes*⁶². A *ceiba* é uma das árvores mais características de Cuba e tem grande importância na magia e na

⁵⁹ “Allí [en los montes] están los orishas Elegguá, Oggún, Ochosi, Oko, Ayé, Changó, Allágguna. Y los Eggun –los muertos, Eléko, Ikús, Ibbayés...–. ¡Está lleno de difuntos! Los muertos van a la manigua.”

⁶⁰ “Figúrese que Eggo, el monte, es como un templo. El blanco va a la iglesia a pedir lo que no tiene, o a pedir que Jesucristo o la Virgen María o cualquier otro miembro de la familia celestial, le conserve lo que tiene y se lo fortalezca. Va a la casa de Dios para atender a sus necesidades (...) Nosotros los negros vamos al monte como si fuéramos a la iglesia, porque está llena de santos y de difuntos, a pedirles lo que nos hace falta (...) Ahora bien: si en casa ajena se debe ser respetuoso, en la casa de los santos, ¿no se será más respetuoso?”

⁶¹ Gameleira. “Árvore americana, da família das bombáceas, de uns trinta metros de altura, com tronco grosso, limpo e de cor cinzenta, copa extensa quase horizontal, ramas avermelhadas e espinhosas, folhas palmeadas, flores axilares e frutos cónicos de uns trinta centímetros de comprimento, que contém seis sementes pequenas envoltas em grande quantidade de uma espécie de algodão, usado para encher travesseiros. (...) Pichardo descreveu a seiba ou ceiba como segue: Árvore silvestre, a maior de todas, o gigante dos campos, o Briareo, que com cem braços abertos parece ameaçar os locais eternamente. Elevase majestoso alcançando as vezes a altura de vinte e seis varas; três homens não abraçam seu tronco; cor

superstição do povo cubano. Segundo relata Cabrera, não se corta ou se queima uma *ceiba* sem consultar aos orixás. Para a maioria dos negros e camponeses a *ceiba* está sempre associada a uma divindade. Existem várias lendas que explicam o culto à *ceiba*, conforme depoimentos orais citados por Cabrera (2009, p. 17):

A *ceiba* é um santo: Iroko.’ ‘É a Puríssima Conceição’. ‘Nela está Arému, a Nossa Senhora das Mercês dos Ararás. E Yémmu.’ Também ‘Bábá está na *ceiba*’. ‘A *ceiba* é de Oggún e de Orichaoko’. Ou ‘de Obbá e Chagó’. ‘Aggayú é *ceiba*’. Iroko se chamará quando estiver consagrada. (...) ‘Para viver, tem que contar com o favor da mãe *ceiba* todo poderosa. Queira que não – reza um canto de Ocha –, com Iroko tem que contar. Na *ceiba* estão os mortos⁶³.

A *ceiba* é uma das personagens na peça e, conforme a mitologia de origem africana, é vista por Ruandi como “um gigantesco animal de cem braços”⁶⁴ (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 38). A árvore reage ao se sentir ameaçada pelo fogo que o menino acende perto de seu tronco.

E esse fogo que poderia me devorar, num piscar de olhos? Você merece uma surra dessas memoráveis e ser castigado a não ver ninguém, durante três dias seguidos. A pão e água! Ho, ho, ho. Já está perdido. Agora sairá correndo de novo até o barracão, chorando como o que és... um malcriado e ridículo rapaz que se acha um herói! Um tolo e medroso que ao primeiro obstáculo se detém e arrepende, pois não sabe o que quer. (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 40)⁶⁵

cinzenta e limpa até a cima; onde forma sua copa quase horizontal; no início eriçado de puas, nem longas nem agudas, porém um pouco grossas, as quais perde com a corteza segundo a idade, reduzindo-se às ramas e partes mais novas (...) A voz é tida por índia, porém, é africana.” (ORTIZ, 1990, p. 106) [“Árbol americano, de la familia de las bombáceas, de unos treinta metros de altura, con tronco grueso, limpio y de color ceniciento, copa extensa casi horizontal, ramas rojizas y espinosas, hojas palmeadas, flores axilares y frutos cónicos de unos treinta centímetros de largo, que contienen seis semillas pequeñas envueltas en gran cantidad de una especie de algodón, usado para rellenar almohadas. (...) Pichardo describió la seiba o ceiba como sigue: Árbol silvestre, el más grande de todos, el gigante de los campos, el Briareo, que con cien brazos abiertos parece amenazar los sitios eternamente. Elévase majestuoso alcanzando a veces la altura de veinte y seis varas; tres hombres no abarcan su tronco; color ceniciento y limpio hasta la cima; donde forma su copa casi horizontal; al principio erizado de púas, no largas ni agudas, sino algo gruesas, las cuales pierde con la corteza según la edad, reduciéndose a las ramas y partes más nuevas (...) La voz es tenida por india, sin embargo, es africana.”]

⁶² “Nome genérico de várias espécies de árvores americanas grandes da família das Moráceas, de folhas alternas y brillantes e fruto geralmente pequeno muito parecido ao figo.” (DRAE, 2013)

“Nombre genérico de varias especies de árboles americanos grandes de la familia de las Moráceas, de hojas alternas y brillantes y fruto generalmente pequeño muy parecido al higo.”

⁶³ “La *ceiba* es un santo: Iroko.’ ‘Es la Purísima Concepción’. ‘En ella está Arému, la virgen de las Mercedes de los ararás. Y Yémmu.’ También ‘Bábá está en la *ceiba*’. ‘La *ceiba* es de Oggún y de Orichaoko’. O ‘de Obbá y Chagó’. ‘Aggayú es *ceiba*’. Iroko se llamará cuando esté consagrada. (...) ‘Para vivir, hay que contar con el favor de madre *ceiba* todopoderosa. Quieras que no –reza un canto de Ocha–, con Iroko hay que contar. En la *ceiba* están los muertos’.”

⁶⁴ “(...) un gigantesco animal de cien brazos.”

⁶⁵ “¿Y ese fuego que podría devorarme, en un abrir y cerrar los ojos? Te mereces una paliza de esas memorables y que te castiguen a no ver a nadie, durante tres días seguidos. ¡A pan y agua! Jo, jo, jo. Ya estás perdido. ¡Ahora saldrás corriendo de nuevo hacia el barracón, llorando como lo que eres... ¡un

Interessa-nos observar que Ruandi vê “um gigantesco animal de cem braços”, ou seja, o menino tem internalizada a imagem da ceiba que é própria do sistema de crenças iorubá. O fato de que a ceiba não cause estranhamento ao menino negro, ainda que seja a primeira vez que ele ande sozinho pelos montes, nos faz pensar que ele está imerso em um sistema de crenças, no qual este tipo de comunicação é familiar. As plantas, os animais, o sol, a terra, o fogo, a água e demais seres que constituem a natureza, dentro dos costumes africanos e de todo o sistema simbólico de herança africana, fazem parte do cotidiano dos seres humanos, e, dentro deste sistema habitam, também os santos, espíritos, energias benéficas ou não.

Na cena em que Ruandi e a ceiba interagem, o menino é castigado porque afronta a árvore que, segundo a mitologia iorubá, é sagrada e habitada por divindades. A ceiba é personagem, divindade e tem valor intrínseco, independente de sua utilidade para os seres humanos, portanto, não é metáforização do humano. A natureza, sob essa perspectiva, deve ser cultuada e protegida. Nesse sentido, constatamos na nossa análise que a perspectiva do negro ou o ponto de vista do negro não se baseia simplesmente nos referenciais humanos, mas também em outros elementos que conformam o sistema simbólico e cultural afrodescendente e que refletem uma singularização em relação à perspectiva ocidental hegemônica. A perspectiva ocidental sobre a natureza considera a mesma um lugar externo ao ser humano, exatamente o oposto à cosmovisão africana. Conforme afirma Morin (2001, p. 25) em suas reflexões sobre o pensamento ecológico,

há dois paradigmas opostos acerca da relação homem/natureza. O primeiro inclui o humano na natureza, e qualquer discurso que obedeça a esse paradigma faz do homem um ser natural e reconhece a “natureza humana”. O segundo paradigma prescreve a disjunção entre estes dois termos e determina o que há de específico no homem por exclusão da idéia de natureza.

A concepção africana da natureza é uma concepção ecológica na medida em que considera o ser humano como parte integrante do universo, onde pessoas e demais seres da natureza vivem em uma relação marcada pela proximidade e interdependência. Por outro lado, a construção das civilizações ocidentais, se deu a partir da exploração da terra, das plantas, das águas e do assujeitamento do espaço natural, dos animais e dos próprios seres humanos, como foi o caso da escravização. É nesse sentido que,

malcriado y ridículo muchacho que se cree un héroe! Un tonto y miedoso que al primer obstáculo se detiene y arrepiente, pues no sabe lo que quiere.”

considerando a literatura afrodescendente como espaço mnemônico, a paisagem natural conforma o processo de elaboração do imaginário negro na colônia. Cabe aos nossos estudos determinar o lugar da paisagem natural no âmbito da história ressignificada pelo afrodescendente, buscando essa história nos rios, montes, árvores, animais... Segundo Glissant (1992, p. 105), a paisagem não é um mero elemento decorativo ou pano de fundo para construção de personagens, ela é, em si, personagem. A natureza é espaço de sensações, da construção coletiva e, conseqüentemente, da resistência. Em nossa análise literária, percebemos que o negro não assimilou, no contexto da colonização, a postura racionalista, desbravadora e exploradora da natureza, pois manteve, mesmo que sincreticamente, o culto aos orixás que habitam os mares, o céu, a terra, as plantas. A presença das divindades e da natureza, ressignificadas pelo viés da religião afro-cubana denota que os negros cubanos não renunciaram às suas crenças, nem abdicaram das tradições ancestrais.

Segundo Martins, a concepção ancestral africana inclui, no mesmo circuito fenomenológico, as divindades, a natureza cósmica, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos, os vivos e os que ainda vão nascer. Nesse sentido, os seres se interrelacionam e se complementam, não há o domínio do *logos*, característico do antropocentrismo ocidental. Na cosmovisão africana subjaz uma visão holística do universo, ou seja, existe um modo de pensar e sentir o universo segundo o qual os seres, em sua individualidade só podem ser compreendidos dentro do contexto do “todo” ou da coletividade, a partir deste ponto de vista, o ser é compreendido em sua integralidade (INFOESCOLA, 2013).

O percurso de Ruandi pelo monte, em que encontra e interage com diversos seres da natureza, é marcado pela presença da poesia, oralidade, musicalidade e mitologia. Além da ceiba, personagem que pode ser associada ao orixá Iroko, encontramos a coruja, personagem comumente encontrada na literatura e identificada com a sabedoria e morais, os quais são ironizados por Ruandi. Os urubus Pepo e Pupo atacam Ruandi para roubar seu suprimento de comida, a tartaruga dá simpáticas lições de paciência e esperteza ao menino. Dona Pedra, que remete a Exú, deus dos caminhos e o escorpião, que é vencido por Ruandi. A joven do rio, alusão à lenda da sereia e de Oxum, juntamente com o Sol e a Lua ajudam Ruandi a cruzar o Rio na cena XI.

Joven. (Canta). Mis cabellos son de plata
y mis manos de cristal,
mi vestido es de azul claro

con adorno de coral.

Mírate en mis tiernos ojos
Y en ellos te encontrarás.
No me enturbies, ni me dañes,
Que en mis brazos cruzarás.
(FULLEDA LEÓN, 1977, p. 73)

Oxum, nas lendas de origem iorubá é um orixá feminino, que reina sobre as águas dos rios e veste azul e dourado, como a jovem do rio de *Ruandi*. A jovem conta ao menino que seu triunfo se aproxima. O “Senhor Sol” tenta ajudar Ruandi, mas precisa se pôr, porque está cansado. Ruandi, determinado, se lança ao rio e cruza lentamente, enquanto canta:

El cielo se está cayendo,
la noche lo tragará.
Y yo no tengo a nadie
Que me pueda acompañar.

Desde los montes regreso,
cansado de trabajar.
Y yo no tengo a nadie
que me pueda acompañar.

Ya está servida la mesa
para un solo comensal.
Y yo no tengo a nadie
que me quiera acompañar.
(FULLEDA LEÓN, 1977, p. 78)

Durante a travessia, aparecem a Pedra e a Tartaruga, que se oferecem para que Ruandi se apoie nelas e consiga cruzar o rio. A Lua também aparece no céu para iluminar o rio e Ruandi, finalmente, consegue concluir a travessia.

Ruandi. (Desde a outra margem) Atravessei, atravessei, atravessei!
Avó Minga, Belina, montanhas, rio, olhem para mim, olhem para mim. Atravessei! Atravessei!
Poeta. E após despedir-se de todos seus amigos, com pulos e risos perde-se monte adentro nosso Ruandi. Boa sorte, rapaz, boa sorte. Que o caminho lhe seja amável e generoso. Não demoram muito em chegar ao rio os demais. A paisagem já é serena. Uma lua imersa em nata e celofane fendam as águas, que quietamente rumorejam sua alegria.
(FULLEDA LEÓN, 1977, p.79-80)⁶⁶

⁶⁶ “Ruandi. (Desde la otra orilla) ¡He cruzado, he cruzado, he cruzado! Abuela Minga, Belina, montes, río, mírenme, mírenme. ¡He cruzado! ¡He cruzado!
Poeta. Y tras despedirse de todos sus amigos, con saltos y risas se nos pierde monte adentro nuestro Ruandi. Buena suerte, muchacho, buena suerte. Que el camino te sea amable y generoso. No tardan

Em *Ruandi*, há a presença das lendas e da mitologia de origem iorubá elaborados poeticamente e com riqueza de linguagem, que comunicam os sentimentos de Ruandi tanto a crianças quanto a adultos, carregando o texto dramático de muita emoção.

Retomando a análise da temática da memória, é importante analisar a personagem Minga como representação da memória e do saber transplantados da África para a colônia. Até a atualidade, os negros anciãos em Cuba são respeitados como fonte viva de sabedoria, como se fossem, em si mesmos, a memória. Minga é a mais respeitada e sábia entre os escravizados do engenho. Diante do temor representado pela ceiba, Ruandi pede ajuda à avó Minga, que aparece como um espírito nos montes:

Minga. Hummm! O medo é o primeiro inimigo que pode ser encontrado ao emprender um caminho. Ele pode fazer você acreditar que um coelho pode transformar-se numa fera perante os seus olhos, que a noite jamais vai acabar. E até uma simples árvore, uma Ceiba, pode parecer o monstro mais temível do monte. Se você superar o medo inicial, terá vencido uma grande batalha. (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 41)⁶⁷

É a avó que ajuda Ruandi a vencer o medo, por meio de uma longa reflexão, usando comparações, figuras de linguagem e conselhos:

Minga. Hum! Meu Ruandi, ele [o medo] anda só em nós. Não é como o frio ou o calor. A noite esfria e todos nos abrigamos. O sol aperta e todos suamos. Mas eu digo, tenho medo, e ninguém mais sente. A não ser que também esteja nú (...) de forças. (...) Hummm! Se você está acompanhado é simples. Não sendo assim, será suficiente com que se lembre de alguém que queira, alguém que ria ou espere pelo que você tem que conseguir. (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 41)⁶⁸

Os mais velhos são respeitados pelo saber acumulado durante a vida e transmitido oralmente de geração a geração. Estas características são trazidas à tona no texto dramático de Fullede León (1977, p. 27): “Poeta. E assim a boa avó Minga

mucho en llegar al río los demás. El paisaje ya es sereno. Una luna inmersa de nata y celofán surca las aguas, que quedamente rumoran su alegría.”

⁶⁷ “Minga. ¡Hummm! El miedo es el primer enemigo que uno puede encontrarse al emprender un camino. Él puede hacerte creer que un conejo puede convertirse en una fiera ante tus ojos, que la noche jamás va a terminar. Y hasta que un simple árbol, una Ceiba, parezca el monstruo más temible del monte. Si supieras el miedo inicial, habrás ganado una gran batalla.”

⁶⁸ “Minga. ¡Hum! Mi Ruandi, él [el miedo] anda sólo en nosotros. No es como el frío o el calor. La noche se enfría y todos nos abrigamos. El sol aprieta y todos sudamos. Pero yo digo, tengo miedo, y nadie más lo siente. A no ser que también esté desnudo (...) de fuerzas. (...) ¡Hummm! Si uno está acompañado es sencillo. De no ser así, bastará con que recuerdes a alguien que quieras, a alguien que ría o espere por lo que tienes que lograr.”

debulha uma vez mais, um a um, seus segredos ao inquieto Ruandi. Que sonhos, que desejos despertam em Ruandi os sábios conselhos, as formosas lendas de luta de seus antepassados? Ainda não sabemos.”⁶⁹ Segundo a longa pesquisa realizada por Cabrera (2009, p. 14) e retratada em seu conceituado livro *El Monte*, esses anciãos põem à prova a paciência do pesquisador, já que lhe tomam um tempo considerável. A pesquisadora levou muito tempo para entender os eufemismos e sua linguagem peculiar. Segundo ela, é preciso aprender a entendê-los, isto é, aprender a pensar como eles. É preciso submeter-se a seus caprichos, seus estados de ânimo, adaptar-se às demoras desesperadoras; empregar a astúcia em alguns momentos e esperar com paciência. Isso porque os anciãos têm uma filosofia própria, contam histórias, cujos ensinamentos se encontram nos meandros e metáforas. Não têm pressa e normalmente não dão respostas rápidas, como percebemos através da fala metafórica da avó Minga (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 25):

Minga. Não é necessário saber tudo ao mesmo tempo, logo você vai aprender lentamente, logo vai aprender. (...) Você é muito impaciente, meu Ruandi, muito impaciente. Eu já te falei todo o que você deve saber por enquanto. (...) Por enquanto basta que você saiba que existem essas coisas. Olha, no rio a água parece azul e escura; quando nela você se banha é clara e perfumada. Mas quando você a bebe, é suave e fresca e afasta a sede. Agora você só olha a água.
Ruandi. Então, avó Minga... O que fazer?
Minga. Empreender o caminho. Banhar-se na água da vida. Bebê-la gole a gole, sem pressa, mas sem vacilar. Até que você consiga diferenciar de cara a água do poço e a de um rio. A de um charco e o brilhante e sonoro fio de água de um manancial que brota.⁷⁰

Ainda em relação à importância dos mais velhos para a cultura afrodescendente, segundo Conceição Evaristo, os anciãos são guardiões e transmissores de memória e de tradições:

⁶⁹ “Poeta. Y así la buena abuela Minga desgrana una vez más, uno a uno, sus secretos al inquieto Ruandi. ¿Qué sueños, qué anhelos despiertan en Ruandi los sabios consejos, las hermosas leyendas de lucha de sus antepasados? Aún no lo sabemos.”

⁷⁰ “Minga. Todo no hay que saberlo al mismo tiempo, ya aprenderás lentamente, ya aprenderás. (...) Eres muy impaciente, mi Ruandi, muy impaciente. Pero yo te he dicho todo lo que por ahora debes saber. (...) Por ahora basta con que sepas que existen esas cosas. Mira, en el río el agua parece azul y oscura; cuando en ella te bañas es clara y perfumada. Pero cuando la bebes es suave y fresca, y te calma la sed. Ahora sólo miras el agua.

Ruandi. Entonces, abuela Minga..., ¿qué hacer?

Minga. Empreender el camino. Bañarte en el agua de la vida. Beberla sorbo a sorbo, sin apuros, pero sin vacilaciones. Hasta que logres diferenciar de una mirada el agua de un pozo y la de un río. La de un charco, y el brillante y sonoro hilillo de un manancial que brota.”

A literatura negra nos traz a revivência dos velhos *griots* africanos, guardiões da memória, que de aldeia em aldeia cantavam e contavam a história, a luta, os heróis, a resistência negra contra o colonizador. Devolve-nos uma poética do solo, do homem africano, transplantada, reelaborada nas terras da diáspora. (EVARISTO, 2010, p. 136, grifo da autora)

Neste sentido, ressalta-se que a personagem Minga exerce a função de uma *griot* através da contação de histórias, do resgate da memória e presentificação do passado. O passado continua existindo no presente dos afrodescendentes porque se inscreve nos corpos dos indivíduos. A avó Minga, nesse sentido é, ela própria, um elemento de memória, memória oral e corporal, individual e coletiva, um corpo oralitizado.

Minga. Não fique assim... Hummmm! Sabe de uma coisa? Uma gota de água não faz um rio, um homem sozinho não levanta uma ponte nem faz um povo, Ruandi. Olha, você não vê como voam essas aves pelo céu, tão delicadas e pequenas? Mas são muito fortes. E sabe por quê? Porque sempre andam unidas e por isso são muito poderosas. Quando você crescer e se reunir com outros escravos na casona de Havana, então vai ser útil o que ou que vou te contar. Quando...

Poeta. E assim a boa avó Minga debulha mais uma vez, um a um, seus segredos ao inquieto Ruandi. Que sonhos, que desejos despertam em Ruandi os sábios conselhos, as belas lendas de luta de seus antepassados? Ainda não sabemos. (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 27, grifos meus)⁷¹

Minga ressignifica o passado dos negros através de sua rememoração. Segundo Marcos Alexandre, o corpo do negro é

um corpo crivado de reminiscências de memória, um lugar de saberes e de identidades que são perpetuados através dos tempos. Esse corpo, como espaço diaspórico, pode, por um lado, ser reportado ao “atlântico negro” e, por outro, é [ou se vê] ressignificado quando se integra ao continente americano e passa a produzir e legitimar a sua cultura. (ALEXANDRE, 2013, p. 104)

É no corpo do negro que sua história é ressignificada. Corpo marcado por reminiscências da memória, por saberes individuais e coletivos, expressos oralmente ou pela oralitura da memória (MARTINS, 1997, p. 25). Através do corpo, o negro veicula

⁷¹ “Minga. No, no te pongas así... ¡Hummmm! ¿Sabes? Una gota de agua no hace un río, un hombre solo no levanta un puente ni hace un pueblo, Ruandi. Mira, ¿no ves cómo vuelan esas aves por el cielo, tan delicadas y pequeñas? Pero son muy fuertes. ¿Y sabes por qué? Porque siempre andan unidas y son entonces muy poderosas. Cuando seas mayor y te reúnas con otros esclavos en la casona de La Habana, entonces será que te servirá esto que voy a relatarte. Cuando...”

Poeta. Y así la buena abuela Minga desgrana una vez más, uno a uno, sus secretos al inquieto Ruandi. ¿Qué sueños, qué anhelos despiertan en Ruandi los sabios consejos, las hermosas leyendas de lucha de sus antepasados? Aún no lo sabemos.”

e mantém viva a memória ancestral: “na complexidade de sua textualidade oral e na oralitura da memória, os rizomas ágrafos africanos inseminaram o *corpus* simbólico europeu e engravidaram as terras das Américas” (MARTINS, 1997, p. 25). Minga carrega a memória e a ressignifica através do corpo e da voz. O passado é um lugar de saber e este saber é grafado e transmitido através do registro corporal: “o corpo é um portal que, simultaneamente, inscreve e interpreta, significa e é significado, sendo projetado como continente e conteúdo, local, ambiente e veículo de memória” (MARTINS, ano, p. 89). Os *griots*, carregados de memória, transcriam, reinterpretam e reativam o passado, transmitindo-o e modificando-o e, ao mesmo tempo, perpetuando-o.

Minga é a personificação do trânsito ao qual foram submetidos os negros africanos a partir da travessia forçada da África para as Américas. Esse deslocamento forçado do negro promovido pela colonização e pela escravidão não conseguiu apagar, no entanto, os signos culturais, a complexa constituição simbólica do negro africano, de suas culturas, de sua diversidade.

Dentro do contexto da peça, o Poeta é uma personagem que também tem a função de um *griot*, cuja memória se encontra inscrita em seu corpo e sua voz. Cantor, contador de história, ele também funciona como um narrador dentro da peça, que busca envolver o leitor no drama:

Boa tarde tenham todos os presentes! Hoje quero contar-lhes a lenda de um jovem. Não foi príncipe nem sábio. Mas pôde ser aquele que cruza a seu lado e constrói esse edifício que nos faz levantar os ombros com assombro. Talvez o que te ensina com amor ou o que une com um laço muito forte e delicado estes sons, silêncios e palavras que você denomina canção. Ah! Mas o jovem do meu conto não viveu estes dias que nos iluminam. Sua época foi outra: cinzenta, cheia de sons suplicantes, de protestos incontáveis; e de um desejo, uma sede de luz entre muitas pálpebras e muitas mãos e homens. Meu garoto era um escravo. Não, não vou te contar o que era um escravo. Isso você aprenderá muito melhor nos livros, te aclarará a marca dolorida da história. Hoje, quero somente que andemos ao lado deste jovem. Que saibamos sobre seus sonhos, suas dúvidas e suas ânsias em tempos de injustiças. Mas, agora, chega de falar, vamos voltar há mais de um século atrás. Vamos entrar no casarão de um engenho na província de Matanzas. Uma tarde no fim do verão quando aparecem manchas avermelhadas no céu e um ar quente e tristonho cobre tudo. É, então, quando... (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 17-18, grifos meus).⁷²

⁷² “¡Buenas tardes tengan todos los presentes! Hoy quiero contarles la leyenda de un muchacho. No fue príncipe ni sabio. Pero pudo ser aquél que cruza a tu lado y construye ese edificio que nos hace levantar los hombros con asombro. Quizás el que te enseña con amor o el que une con un lazo muy fuerte y delicado esos sonidos, silencios y palabras que canción llamas. Ah, pero el muchacho de mi cuento no vivió estos días que nos alumbran, Su época fue otra: gris, llena de sonidos lastimeros, de protestas incontables; y de un afán, una sed de luz entre muchos párpados y muchas manos y hombres. Mi

A “função griot” aparece de forma muito forte e evidente na peça de Fullea León. No entanto, não podemos deixar de esclarecer que se evidencia aqui o fato de o dramaturgo utilizar os recursos de Bertolt Brecht (1898-1956) na composição de sua peça.

Sabemos que um dos principais traços estilísticos do gênero épico é a presença do narrador, que se converte em uma personagem que participa, em maior ou menor grau, dentro do enredo da “história” narrada/representada. Esta personagem tem consciência de todos os acontecimentos relacionados ao enredo que é transmitido através da peça e de suas ações dramáticas. Exatamente por isso, ela apresenta uma postura serena e objetiva com relação aos fatos, mantendo-se distante deles, apesar de que esteja inserido de alguma forma no desenvolvimento do texto/montagem como testemunha. Dentro desta perspectiva, no teatro épico de Brecht, podemos afirmar que a figura do narrador funciona como “válvula” para o efeito de distanciamento⁷³ entre a “história” (enredo que se relaciona com as memórias dos sujeitos negros, no caso de *Ruandi*), que se apresenta e o espectador (leitor, no caso do texto dramático, nosso objeto de estudo, a plateia, em se tratando da montagem) que acompanha; e, por sua vez, entre o local em que se realiza o espetáculo teatral e o “mundo” que é narrado. Assim como o Poeta/narrador mantém lúcida e consciente o seu leitor/plateia. Diferentemente do que ocorre no gênero dramático, espera-se que o ouvinte não “entre” na situação narrada, mas a acompanhe e critique. Esta preocupação pode ser corroborada por meio dos trechos que destacamos na fala do Poeta.

Por outro lado, ainda não podemos deixar de destacar que através da fala do Poeta, também é colocado em prática uma marca da literatura afrodescendente encontrada nas peças estudadas, que é a expressividade oral, evidenciada, às vezes, de forma mais ou menos intensa. A oralidade, herança das culturas africanas, é responsável pela transmissão da memória e está presente nas peças através das histórias dos *griots* e através da expressividade mítico-religiosa das personagens.

muchacho era un esclavo. No, no voy a decirte lo que era un esclavo. Eso lo aprenderás mucho mejor en los libros, te lo aclarará la huella dolorida de la historia. Hoy sólo quiero que andemos al paso de este muchacho. Que separamos de sus sueños, de sus dudas y de sus ansias en la sinrazón de su tiempo. Pero no más palabras en este instante, vayámonos ahora más allá de un siglo atrás. Entremos al caserón de un ingenio en la provincia de Matanzas. Una tarde al fin del verano cuando aparecen rojizas manchas en el cielo y un aire caluroso y tristón lo cubre todo. Es entonces cuando...”

⁷³ Sucintamente, o “efeito de distanciamento” brechtiano visava estimular o senso crítico de seu espectador, tornando claros os artifícios da representação cênica e destacando, conseqüentemente, os valores ideológicos do texto.

Ruandi é um sujeito ao mesmo tempo individual e coletivo, signo da *cimarronaje* e da resistência, através desta personagem delineia-se uma perspectiva libertária do sujeito negro, que tem um olhar singularizado.

Minga. Voltará? Claro que voltará! Sabe, voltará com todos os que estão no palenque. E se unirá a outros centos de homens de distintos lugares da Ilha, de distintas idades, de distintas raças... Hum! E lutarão juntos para que não haja mais escravos e crianças tristes, em nenhum canto desta terra. (FULLEDA LEÓN, 1977, p. 82).⁷⁴

Retomamos, assim, a mística quilombola da resistência e do papel do coletivo na luta pela liberdade. A mística do quilombo, que se interiorizou nos descendentes de africanos é uma marca da literatura afrodescendente, latente na peça *Ruandi*. A partir da análise de Ruandi e da avó Minga, personagens que ressignificam a presença de todos os escravizados na colônia, sob a perspectiva afrodescendente, confirmamos, na obra, as constantes da literatura negra apresentadas por Evaristo (2010, p. 138): “Reverter os valores, introduzir personagens na história, dar-lhes um espaço/tempo e uma outra movimentação a partir de uma ótica e de uma criação próprias, encontrar seus heróis e construir uma épica negra (...)”

Ratificando mais uma vez a nossa argumentação, desenvolvida ao longo deste trabalho, enfatizamos que a personagem Ruandi é o herói negro que analisamos na contramão dos estudos literários que evidenciam os heróis brancos e silenciam os afrodescendentes. A composição da personagem se dá pelo viés da negrura, pois dela emanam ricas significações e simbologias, algumas das quais lidas aqui e que guardam estreita vinculação com a ancestralidade africana. Por meio de Ruandi, resgatamos, do rico corpus literário afrodescendente, as singularidades dos negros e, assim, acreditamos que construímos, simbolicamente, a imagem do herói negro.

Em *Ruandi*, evidencia-se o comprometimento autoral com o negro, a relação entre o fazer literário e a experiência de ser negro ou, ainda, a presença da *escrivivência*. As personagens têm sua própria visão de mundo, visão esta marcada pela memória ancestral e pela cosmovisão africana. Assim, valendo-nos das proposições teóricas de Zilá Bernd (1988, p. 48), reforçamos a ideia de que existe na peça um sujeito de enunciação que revela um processo de conscientização de ser negro. A personagem central se nega a exercer o papel do “negro fiel”, um dos estereótipos do negro no

⁷⁴ “Minga. ¿Volverá?... ¡Claro que volverá! Sabes, volverá con todos los que están en el palenque. Y se unirán a otros cientos de hombres de distintos lugares de la Isla, de distintas edades, de distintas razas... ¡Hum! Y lucharán juntos porque no haya más esclavos y niños tristes, a lo largo y ancho de esta tierra.”

cânone literário branco. Também não observamos o estereótipo do negro violento e vingativo, que comete crimes para reparar as injustiças sofridas.

3.2 – *Chago de Guisa*

*Todos nós temos um caminho na vida, o que fazemos andando*⁷⁵.

(*Chago de Guisa*, Gerardo Fullea León)

Com a obra *Chago de Guisa*, escrita em 1989, Fullea León conquistou, no mesmo ano, o importante *Premio Casa de las Américas*, ocasião em que recebeu os cumprimentos de Fidel Castro, naquele momento, o presidente de Cuba.



fig. 4 – Gerardo Fullea León e Fidel Castro na cerimônia de entrega do Prêmio Casa de Las Américas, em 1989. Foto do acervo pessoal de Gerardo Fullea León

A ação dramática da peça se passa na época colonial, de 1865 a 1868, em um *palenque* no território de Guisa, região oriental de Cuba. Este *palenque* tem um rei, Ruandi, a mesma personagem da outra obra de Fullea León, agora homem e experiente *cimarrón*, “capitão de quilombolas e cabeça suprema deste quilombo” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 106)⁷⁶. Chago e outros jovens pertencentes ao palenque de Guisa são convocados por Ruandi para passarem por um rito de iniciação. No lugar de reunião pública do *palenque*, chegam todos os *apalencados* para ouvir o pronunciamento de Ruandi. O capitão anuncia que quatro jovens, entre eles Chago, iniciarão uma aventura pelo monte e têm de um ano a três para regressar da viagem com algo que sirva para alegria de todos. A viagem funciona como um rito de iniciação dos jovens, pois, é

⁷⁵ “Todos tenemos nuestro camino en la vida, el que hacemos andando.”

⁷⁶ “Capitán de cimarrones y cabeza suprema de este palenque”

através dos caminhos a serem percorridos que eles aprenderão a lidar com perigos, medos, situações desafiadoras e misteriosas. Além disso, a aprendizagem resultante da viagem servirá ao coletivo. Durante o percurso, Chago encontra muitos obstáculos, sempre unidos ao mitológico, e sempre se vê diante de um conflito a ser resolvido, na maioria das vezes, com uso da magia.

Em entrevista⁷⁷, Fullea León nos relatou a motivação para criação de *Chago de Guisa*:

Minha tia me ligou para dizer que minha mãe havia morrido. Era uma mulher jovem, 41 anos. Doía-me muito porque pensei que fosse culpa minha, porque não tinha ligado para ela fazia muitos dias, mas eu não tinha ligado porque não tinha o dinheiro que lhe dava mensalmente. Encontrei a lenda de Oxossi, que mata a mãe. Impressionou-me muito e decidi escrever uma obra sobre isso, colocando-a por volta da revolução de 1868. A lenda, a história de Oxossi era pequena. Quando recebi o prêmio Casa das Américas pela obra, recebi a saudação de Fidel e logo, no dia seguinte, me perguntei, por quê?, para quê serve?, mas quando estive com um psiquiatra, ele tentou me dizer que eu não tinha culpa.

O depoimento do dramaturgo nos apresenta alguns elementos importantes: seu envolvimento emocional com a obra; a fonte mitológica na qual se nutre para escrever a peça e a presença da dor e do sofrimento como elementos que marcam o orixá, a personagem Chago e o próprio autor, remetendo à memória coletiva dos negros. Segundo a lenda (PRANDI, 2001, p. 116-118), Oxossi, considerado um grande caçador, é escolhido por Orúmbila para caçar e levar uma codorna à Olofffi. Oxossi fica lisonjeado, porém a primeira codorna que ele caça é raptada, o que lhe causa grande ira, mas Oxossi caça outra e a leva a Olofffi. Por esse feito, o orixá recebe, de Olofffi, o título de rei dos caçadores. Oxossi dispara uma flecha e pede ao deus que ela encrave no peito do responsável pelo roubo da primeira codorna. Ao voltar à terra, Oxossi encontra a mãe morta, vítima da flecha. Desesperado, nega o título que havia recebido de Olofffi. A cena XVII de *Chago de Guisa* transcorre de maneira semelhante à lenda de Oxossi. Nela, Chago aparece em uma celebração denominada Wamilere que, na *santería*, é um ritual celebrado com cantos, dança e o som do tambor batá, para receber os orixás: “As pessoas dançam fazendo coro a Chago e a Bisi. Ela dança incansavelmente, suave e ligeira e os dois simulam entregas amorosas no baile que se desvanecem a cada nota

⁷⁷ Trecho da entrevista concedida por Gerardo Fullea León, em 2012, que se encontra transcrita, na íntegra, ao final desta dissertação.

tocada. Se aproxima, para presenciar, Orúmbila, espécie de mensageiro.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 172). Tomando como referência a lenda de Oxóssi, a personagem Bisi é Oxum, outro orixá do panteão iorubá. O mensageiro comunica a Chago que o deus deseja uma codorna e oferecerá um axé poderoso àquele que caçar e levar o animal até ele. Chago, então, entoia um chamado para atrair a ave:

Su, su, codorniz
sin nido en el monte!
Su, su, codorniz
sin sueño en la noche.
Su, su, su, su, su.
(...)
Su, su, codorniz
responde a mis voces.
Su, su, codorniz
Ven, anida en mi ombro.
Su, su, su, su, su.
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 174)

A codorna aparece voando após o canto de Chago. A ave, no entanto, desaparece, e Chago, ao encontrar Oloff, pede ao orixá que uma flecha crave no coração de quem tiver roubado a ave. A mãe de Chago, Atcide, morre, vítima do castigo do orixá, e vai ao encontro dos outros espíritos dos montes. Ao encontrar a mãe morta, Chago é tomado por grande dor e desespero. A dor, elemento constitutivo da memória dos afrodescendentes e de sua literatura, faz-se presente de maneira marcante nos relatos mitológicos de origem iorubá. Nos mitos dos orixás, percebemos disputas, brigas, vinganças e castigos. Encontramos muitas passagens em que os orixás castigam as pessoas ou outros orixás por não atenderem às suas vontades ou por fazerem algo que lhes desagradasse. A partir de uma memória pessoal dolorosa, Fullede León cria a história de Chago, também marcada pela dor individual, enquanto identificado ao orixá Oxóssi, e coletiva, enquanto parte de um grupo que sofre as consequências da escravidão e luta contra ela.

O ritual, como parte constitutiva da identidade afrodescendente, elemento constante na peça, é marcado pela presença da dor e da violência. Na tradição de origem iorubá algumas oferendas são baseadas no sacrifício de animais ou até mesmo no sacrifício pessoal. A dor como elemento ritual é vivenciada por Chago durante toda sua jornada pelo monte, já que, sozinho, tem que vencer vários perigos, ficando à beira da morte em vários momentos, como quando é atraído ao fundo do rio e quase se afoga, mas, ao final é salvo por uma rede de pescador.

Na cena XII, no fundo do rio, onde Chago está em busca da riqueza, o jovem é desafiado por Achota, que coloca três enigmas para serem resolvidos por Chago:

Animal que em jaula de ar vive e se queixa, com jaula de ouro sonha e se apega e jaula de terra ganha e se submete? Quem é, o que é? (...)
Que pássaro voa e voa, vê o que poucos vêm, chega aonde ninguém chega e alcança o inalcançável? Quem é, o que é? (...)
Hum. Mas agora sua sorte vai acabar. Um sonho que noite e dia ao animal assedia e uma só noite ele lhe entrega? O que é? (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 152-153)⁷⁸

Chago consegue decifrar todos os enigmas: “o homem”, “o pensamento”, “a morte”, e, na cena seguinte, continua a aventura em busca da riqueza, mas chega um momento em que Chago não consegue mais decifrar os enigmas. Segundo Achota, a incapacidade de Chago encontra-se na sua condição “irremediavelmente humana”, pois os humanos são cegos, adoram a beleza e estão presos na linguagem da palavra: “eu quis encontrar um modo, um sinal para te conduzir e me extraviei atrás do insignificante ruído das palavras”. Segundo o orixá, a ganância de Chago faz com que ele se distancie da verdade. Diante disso, Achota o castiga, condenando-o a morrer afogado no fundo do rio: “Você não conseguirá subir por seus próprios meios, se afogará”⁷⁹ (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 165). Entretanto, a magia reaparece na cena e a rede, na qual Chago se agarra, começa a subir para a superfície da água e se livra da morte.

Aproximam-se o resto dos Güijjes⁸⁰. Já estão quase o encurralando quando uma espécie de rede enorme cai do que deve ser a superfície do rio, Chago a vê e se agarra a ela. Espanta os Güijjes com os pés. Por causa da sensação de peso, a rede começa a subir com Chago enrolado nela.⁸¹

Outro obstáculo que se coloca no caminho de Chago é o medo. Na cena VI, o velho Luleno, pressentindo os perigos no caminho de Chago, lhe dá uma flauta e o avisa sobre seus poderes mágicos: “Se alguma coisa te sufocar no monte, recorra a ela e a

⁷⁸ “Animal que en jaula de aire vive y se queja, con jaula de oro sueña y se aferra y jaula de tierra gana y se somete. ¿Quién es, qué es? (...) ¿Qué pájaro vuela y vuela, ve lo que pocos ven, llega donde nadie llega y alcanza lo inalcanzable? ¿Quién es, qué es? (...) Hum. Pero ahora se acabará tu suerte. ¿Un sueño que noche y día al animal asedia y una sola noche, él le entrega? ¿Qué es? (...)”

⁷⁹ “No podrás subir por sus propios medios, se ahogará.”

⁸⁰ Segundo o *Glosario de afronegrismos* (ORTIZ, 1990, p. 252), na tradição das superstições populares em Cuba, os jigües ou güijjes são fantasmas que aparecem em forma de índio anão, com cabelos longos e surgem das águas de alguns rios. Em algumas regiões de Cuba são considerados “negritos brujos” e costumam aparecer nus dentro dos rios.

⁸¹ “Se le acerca el resto de los Güijjes. Ya casi lo están arriconando cuando una especie de red enorme cae de lo que debe ser la superficie del río, Chago la ve y se aferra a ella. Espanta a los Güijjes con los pies. Ante la sensación de peso la red comienza a subir con Chago enrollado en ella.”

empregue como quiser.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 120)⁸². Ao chegar ao centro do monte, em um cenário de escuridão total e, sem se dar conta, Chago começa a dar passos em círculos (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 120), como se estivesse em transe. Os *Eggunes*⁸³ começam a se mover e assoviar ao seu redor e Chago tenta tocá-los, em vão.

Seus assovios adquirem um tom altíssimo, quase insuportável; orquestram uma música à qual o ouvido humano não consegue resistir. Chago começa a recuar e se choca com algum deles, é lançado ao centro por outro; tenta escapar, mas não consegue, tenta se esconder, sem sucesso. O monte se torna um grande uivo tão frágil e resistente como um pesadelo. Clareia aqui, clareia lá. Chago cai no chão de joelhos, os olhos fechados, as mãos sobre as orelhas, a boca aberta em um grito que não consegue emitir”. (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 121, grifos meus)

Nessa cena, Chago desaparece e, logo em seguida, reaparece tocando a flauta, cuja melodia se sobrepõe ao som dos espíritos. É através da música entoada magicamente por Chago que ele consegue afastar os espíritos que o atordoam.

A magia configura-se, assim, como elemento do cotidiano da personagem, que exerce grande influência sobre suas decisões, ora auxiliando o jovem a resolver seus conflitos, como na cena da flauta mágica, ora apresentando-se como elemento dificultador em sua viagem, como na cena do fundo do rio, em que Chago é castigado pelo orixá por causa da ganância. A viagem de Chago também remete, metonimicamente, à própria vida, sob a perspectiva do negro, considerando a vida um processo de aprendizagem, marcado por encruzilhadas e desafios, sendo a magia, o rito, o sobrenatural e a ancestralidade presenças incorporadas ao cotidiano do negro.

O *palenque*, em *Chago de Guisa*, assim como em *Ruandi*, emerge como um contradiscurso do negro e carrega o sentido de resistência, coletividade e insurgência. Segundo Olga Zúñiga (2011, p. 14), o *palenque*, sob o prisma do negro, é signo de rebeldia, pois, expressa a rejeição à exploração do colonizador, através da fuga ao monte. Para os negros, a fuga e a reorganização comunitária com outros negros era um gesto de insubordinação e reivindicação de seu direito à terra e à liberdade. Essa leitura dos palenques, sob o prisma do negro, configura-se como um contradiscuso, na medida em que, sob a ótica oficial, o palenque é associado a atos de rebeldia espontânea,

⁸² “Si algo te agobia en el monte acude a ella y empléala como quieras.”

⁸³ *Eggunes* são os espíritos dos ancestrais. Para os praticantes da *santería*, quando uma pessoa morre, sua alma entra no reino dos antepassados e continua interagindo com os seres terrenos, exercendo influência sobre os mesmos.

entendidos como simples revolta, e não como demanda de atores que exigem um direito legítimo à terra.

Além do *palenque* do qual se despede Chago no início da peça, temos, na cena XVII, um *palenque* construído na imaginação do jovem protagonista: “Um palenque nos montes: Wamilere. Homens, mulheres e crianças dançam ao som dos tambores. No centro como dono absoluto: Chago. Baila com uma bela jovem: Bisi, que lembra Ibis e Sibi.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 171)⁸⁴

Wamilere provém do iorubá e significa “tomar parte das convulsões da casa das imagens” (CURBELO, 2004, p. 122)⁸⁵. Esse ritual requer o uso dos tambores sagrados batá e é regido por uma ordem como todas as representações, onde os orixás devem aparecer e ser representados mediante a possessão e em que os fiéis sabem o papel que lhe corresponde nessa representação coletiva. Na cena anunciada pela didascália, as personagens cantam, dançam e bebem em um ritual imaginado e vivenciado por Chago, com a presença de espíritos ancestrais e de orixás, como Orúmbila, secretário de Oloffí (Oxalá), amo do céu e da terra, na tradição iorubá.

Essa reflexão significa pensar o mundo a partir de uma ótica que não é a hegemônica, alcançar sentidos sobre as relações sociais que transcendam a cultura dominante, responsável pelo apagamento das diferenças e da diversidade de pontos de vista, das múltiplas identidades que conformam as culturas e, nesse caso específico, as culturas colonizadas de forte herança africana.

Como já explicitamos, as personagens negras, construídas a partir de seu próprio lugar de enunciação, são livres de caracterizações estereotipadas, sendo assim, elas não representam figuras ou tipos caracterizados conforme o imaginário racista. A linguagem das peças de Fullede León guarda íntima relação com a valorização do que é próprio ao afrodescendente, em especial ao negro caribenho. A peça apresenta, através da escrita – meio oficial do conhecimento –, o discurso oral que marca a tradição e a cultura dos escravizados e seus descendentes.

O texto apresenta práticas e linguagem que por muito tempo foram relegadas à margem da produção cultural e, a partir da dramaturgia da década de 1960, se incorporam aos textos escritos. O dramaturgo incorpora textos extraídos da tradição oral:

⁸⁴ “Un palenque en las lomas: Wamilere. Hombres, mujeres y niños bailan al sonar de los tambores. En el centro como dueño absoluto: Chago. Baila con una hermosa joven: Bisi, que recuerda a Ibis y a Sibi.”

⁸⁵ “tomar parte de las convulsiones de la casa de las imágenes.”

A morte não chega na véspera, é pontual. E o mal não entra em nós, já se encontra de alguma forma no nosso corpo, meu filho. (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 171)⁸⁶

Olha, o que não se perde, não se encontra, meu filho. (...) quem não adoece, não tem o privilégio de curar-se. E continua morrendo dia a dia de vida. Sem valorizar em sua medida a graça suprema de respirar. Sabe? A bondade também é um risco que às vezes há que correr. (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 118)⁸⁷

O modo de falar diferenciado do escravizado, motivo de riso no Teatro Bufo, aparece como estratégia do velho Luleno para ludibriar seus algozes, que queriam saber o caminho para o *palenque*: “Mi no sá ná, su mercê” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 118), diz Luleno aos seus interlocutores. Com esse artifício, o velho conseguiu sobreviver por muito tempo, até ser salvo por Chago e se libertar. Segundo Martiatu Terry (2000, p. 132)⁸⁸,

Indiscutivelmente é nessa tradição [a oral] onde encontramos a resposta e a expressão da concepção do mundo e da sensibilidade não marginais, mas sim marginalizadas das instâncias de poder e das instituições que detêm e apóiam o discurso cultural hegemônico europeizante e elitista no Caribe e no resto da América Latina, como afirmaram alguns pesquisadores.

Na peça, o discurso do escravizado é ressignificado no marco da oralidade. A partir de 1941, com *Argallú Sola Ondoco*, de Paco Alfonso, aparece o tema da mitologia iorubá como fonte dessa dramaturgia. Mais tarde, Eugenio Hernández Espinosa com *Odebí, el cazador* (1982) e *Oba y Changó* (1983), Yulky Cary Córdoba com *Okan Deniyé*, e muitos outros autores, se aproximaram das lendas de origem iorubá e de outras etnias africanas, que se conservam em Cuba. Eles tomaram anedotas para suas obras com maior ou menor grau de elaboração artística, tanto no teatro para adultos quanto no que se escreve para crianças e jovens. Em *Chago de Guisa* a oralidade é expressa em variados momentos, permeando toda a trajetória de Chago e a vida de todas as

⁸⁶ “La muerte no llega la víspera, es puntual. Y el mal no entra en nosotros, si ya no anida de alguna forma en nuestro cuerpo, mi hijo.”

⁸⁷ “Mira, el que no se pierde, no se encuentra, mi hijo. (...) el que no se enferma, no tiene el privilegio de curarse. Y sigue muriendo día a día, de vida. Sin valorar en su medida la gracia suprema de respirar. ¿Sabes? La bondad también es un riesgo que a veces hay que correr.”

⁸⁸ “Indiscutiblemente es en esta tradición donde encontramos la respuesta y la expresión de la concepción del mundo y la sensibilidad de las masas no *marginales*, sino *marginadas* de las instancias de poder y de las instituciones que detentan y apoyan el discurso cultural hegemónico europeizante y elitista en el Caribe y en el resto de la América Latina, como ya han señalado algunos investigadores.”

personagens, o que evidencia a diversidade de funções que as tradições orais cumprem na cultura caribenha.

No âmbito da oralidade ou da oralitura da memória, destaca-se, em *Chago de Guisa*, a presença da poesia, parte integrante do saber negro, que reflete sua perspectiva e seu olhar sobre o mundo, conformando as construções simbólicas diaspóricas. A presença da poesia na peça se dá, principalmente, através de cantos, que revelam a mística dos montes e a presença da natureza exterior como conformação da natureza interior:

Corre, corre, corre,
veloz en las lomas
venado del monte,
pájaro de tierra
que tras de ti vuela
mi agitado pecho,
prendido a una flecha.
Corre, corre, corre,
sin trocar mi nombre:
imagen del sueño
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 96)

Nas canções, os montes, rios e plantas são personagens, e não pano de fundo ou uma simples paisagem:

Cuando en el monte amanece
calla el grillo su cantar
¿encontraré mi camino
antes de ponerse el sol?

Cuando en la tarde se nuble
y el río se eche a sudar.
¿encontraré mi camino
antes de ponerse el sol?

Cuando en las lomas germine
el mastuerzo y el anís.
¿encontraré mi camino
antes de ponerse el sol?
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 108)

Miguel trabalha, na orla do rio, lavando as pedras e canta, enquanto executa seu ofício:

Papá, dame tu gracia
dale a mi corazón
la calma de esta piedra
y lo fresco del agua.
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 142)

O canto executado à beira do rio é parte da história e da cultura do negro. É à beira do rio onde as mulheres entoam, coletivamente, suas histórias e suas memórias, em um ato de recordação, rememoração e de transmissão oral. Nos trechos a seguir, as mulheres – Atcide e Ibis – entoam, enquanto socam o café no pilão, cantos marcados pela maternidade, pelo amor e pela esperança depositada em Chago, esperança que também remete ao desejo de liberdade.

Mi niño traerá la lumbre
que vela por largas noches
a escondidas de la nube
donde brillará su nombre.
Como la aurora de Octubre
vendrá descalzo y tan puro
con la dicha que le cubre
todo penar, todo apuro.

(...)

Él carenará en mi pecho
con sus dos sólidas piernas
y así anegará mi pelo
del aroma de la sierra.
Nos miraremos sin duelo
sin dudas ni cruel reserva
y florará en nuestro sueño
todo el dulzor de la espera.
Será muy breve esa noche
como el suspiro o el trote
de un gran caballo sin dueño
que trae mi amor de las riendas.
Con sus dos sólidas piernas
él carenará en mi pecho.
(FULLEDA LÉON, 1989, p. 167)

O canto da sereia alude à intertextualidade com mitos de outras culturas. O canto desta sereia se faz ouvir nos montes e é entoado para atrair os jovens Miguel e Chago para o fundo do rio.

Acude a mi canto
veloz en el aire,
venado del monte,
pájaro de tierra.

(...)

Que dueño serás
de la gran riqueza.
Ven, ven, ven, ven.
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 146)

O canto coletivo e o toque do tambor batá estão presentes nos rituais iorubá, entoados para festejar e saudar os vivos e os mortos:

Chago reina aquí
como en su Guisa.
Chago baila aquí
con son... con son!
Dueño del bataaaa
y la alegríaaaa
con son... con son!
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 172)

O canto, nas tradições iorubá, é também comunicação com os orixás:

Yemayá reina,
reina Yemayá,
yemayá reina,
reina Yemayá,
Yemayá dueña,
dueña Yemayá,
Yemayá dueña,
dueña Yemayá.
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 183)

A performance oral presente no canto potencializa a fala coloquial do negro:

Adié, barrigona
gavilán vigila
pá llevarse cría
gavilán te ronda
pá robar te alegría.
Adié, barrigona
va tener dos pollos
finos, de mercado
van a ser dos gallos
grandes y plantados.
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 196)

A performance textual da peça dá relevo às tradições orais, relegadas a um lugar de pouco prestígio pela tradição letrada ocidental. O texto dramático promove a ambiência da oralidade, ou seja, quer fazer-se lugar, personagem, voz e corpo. Em lugar de descrever o negro, o texto revela os negros, através de uma escrita em trânsito e transculturada, afinal, como afirma Martins (1997, p. 25), “as culturas negras nas Américas constituíram-se como lugares de encruzilhadas”.

O texto traz à tona a perspectiva de personagens negras e também mostra personagens que se deparam com um mundo contraditório, complexo e que aprendem a

duvidar da existência de verdades absolutas. Esse é o caso de Chago, que, em busca da verdade, se depara várias vezes em uma encruzilhada, lugar onde vários caminhos se cruzam, porém, nenhum dos caminhos escolhidos, com ajuda de Atocha, é o caminho da “verdade”.

Atocha na peça é *Elleguá* (Exu), uma das entidades que surgem no caminho de Chago. Ele aponta um caminho diferente cada vez que se encontram em uma encruzilhada, primeiro, o caminho da sabedoria, depois o da riqueza e, finalmente, o do poder. Aparece cantando, saudando com vocábulos de origem africana e pedindo algo a Chago, em troca de sua ajuda:

Atocha: ¡Sala Malekun!
Chago: ¡Malekun Sala!
Atocha: Me dá um fumo.
Chago: Não tenho.
Atocha: E um trago de aguardente?
Chago: Também não tenho.
(FULLEDA LEÓN, 1989, p. 109-110).⁸⁹

Atocha pede a Chago aguardente, tabaco e carne, que são oferendas rituais a *Elegguá* (Exú). Como nos explica Cabrera (2009, p. 21),

Dentro do monte, cada árvore, cada mata, cada erva, tem seu dono, e com um sentido de propriedade perfeitamente definido. (...) para que consinta que se tome a planta ou o pau ou a pedra indispensáveis a seu objeto, é preciso que se solicite respeitosamente com aguardente, tabaco, dinheiro, e em algumas ocasiões, com a efusão do sangue de frango ou de galo, o direito, o tributo que todos lhe devem.⁹⁰

Em Cuba, é recorrente encontrar a imagem de *Elleguá* representada por um rosto talhado em pedra, nas portas das casas dos negros. Segundo Cabrera, não é raro encontrar em uma mesma casa a imagem de *Elleguá* dividindo espaço com a do Sagrado Coração de Jesus, denotando o sincretismo religioso, reflexo do sincretismo social de Cuba. Segundo Fernando Ortiz (*apud* CABRERA, 2009, p. 26),

⁸⁹ “Atocha: ¡Sala Malekun! / Chago: ¡Malekun Sala! / Atocha: Dame una fuma. / Chago: No traigo. / Atocha: ¿Y un buchito de aguardiente? / Chago: Tampoco.”

⁹⁰ “Dentro del monte, cada árbol, cada mata, cada yerba, tiene su dueño, y con un sentido de propiedad perfectamente definido. (...) para que consienta en que se tome la planta o el palo o la piedra indispensables a su objeto, es preciso que solicite respetuosamente con aguardiente, tabaco, dinero, y en ciertas ocasiones, con la efusión de la sangre de pollo o de gallo, el derecho, el tributo que todos le deben.”

Sempre os santos católicos conviveram em Cuba na melhor harmonia e intimidade com os santos africanos; da mesma maneira que, antes, as patentes dos cientistas, e atualmente a penicilina e as vitaminas, alternam com as ervas consagradas dos curandeiros-feiticeiros (...) Os santos são os mesmos aqui e na África. Os mesmos, com distintos nomes.⁹¹

É nesse sentido que, no cotidiano do cubano, convivem a receita do médico e do *santero*, a medicina convencional e a tradicional, pois continua viva a presença misteriosa do monte sagrado, a crença no poder sobrenatural das ervas, a influência das divindades e dos antepassados na vida de cada um.

Elleguá, através de um rito adivinhatório, mostra a Chago o caminho, mas não sem antes dar um conselho – adivinhação com vistas à reflexão: “Teu melhor amigo, tua sombra. Teu pior inimigo, tua cabeça.” (...) “Ao final ou ao regresso, que é o começo, te encontro.” (...) “Te mostrei o caminho que me pediste a cada passo, o da sabedoria, o da riqueza e o do poder. Mas não o teu.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 206)⁹²

O transe, o rito, a adivinhação, elementos próprios da *santería*, são apropriados pelo teatro negro cubano e utilizados como técnicas dramatúrgicas, compondo, assim, uma estética específica deste teatro. Nas cerimônias da *santería*, a adivinhação exerce um importante papel, colocando humanos e deuses em contato, através dos orixás. No jogo de búzios (*candomblé*) ou *caracoles* (*santería*), por exemplo, os orixás comunicam o destino do iniciado, falam sobre o passado, presente e futuro, as regras para a sua vida, as dificuldades e as estratégias para vencê-las. Também faz parte dos rituais *santeros* a existência de oferendas capazes de acalmar os orixás e guiar o destino do iniciado. Nesse sentido, a encruzilhada em *Chago de Guisa* configura-se como um “espaço ritual”, em que a personagem se comunica com o orixá, consultando-o sobre o seu destino e, para tanto, lhe oferece tabaco e aguardente, oferendas ritualmente destinadas a Exu nos rituais *santeros*. A personagem Atocha é construída a partir de elementos provenientes da espiritualidade afro-cubana. Ela faz provocações a Chago, dando-lhe respostas cifradas ou inconclusas ao ser inquirida pelo jovem sobre o destino ou caminho mais seguro. Nestes encontros, podemos identificar uma linguagem lúdica,

⁹¹ “Siempre los santos católicos han convivido en Cuba en la mejor armonía e intimidad con los santos africanos; del mismo modo que, antes, las patentes de los científicos, y actualmente la penicilina y las vitaminas, alternan con las yerbas consagradas de los curanderos-hechiceros (...) Los santos son los mismos aquí y en África. Los mismos, con distintos nombres.”

⁹² “Tu mejor amigo, tu sombra. Tu peor enemigo, tu cabeza.” (...) “Al final o al regreso, que es el comienzo, te encuentro.” (...) “Te enseñé el camino que me pediste a cada paso, el de la sabiduría, el de la riqueza y el de poder. Pero no el tuyo.”

propensa ao cômico, à polissemia. A linguagem de Atocha é também marcada pela fragmentação e pelo mistério. O orixá não aponta o caminho “certo” conforme desejado por Chago, ele joga com as palavras sem dar uma resposta definitiva. A atitude do orixá é paradoxal, pois, apesar de ser, segundo a mitologia dos orixás, o santo responsável pelos caminhos, ele não aponta o destino definitivo de Chago. Atocha, assim como Exu nas tradições religiosas, ameaça, impõe condições e exige oferendas a Chago. No entanto, no encontro entre o protagonista e o orixá fica evidente que há a possibilidade de escolhas ou o livre arbítrio. Nesse sentido, a relação estabelecida entre Chago e Atocha na encruzilhada pode ser lida como um rito, cujos elementos são apropriados da religião dos orixás, que, por sua vez, faz parte de um rito maior que é o rito de iniciação pelo qual passa a personagem. Além disso, a encruzilhada é lugar de conhecimento, aprendizagem e signo metonímico da vida. Conforme depoimento de Fullea León, “Exu é a vida. O que é a vida, se não uma encruzilhada? O homem está sempre numa encruzilhada. Tem a oportunidade de escolher seu destino: faço isto ou não faço.”⁹³ O autor se nutre das fontes religiosas para metaforizar, a partir da simbologia de Exu e da encruzilhada, as possibilidades de escolha que cada ser humano tem. Nesse sentido, a obra transcende a religião, pois se utiliza dela como detonante para tocar em temas existenciais e universais.

A motivação para escrever a saga de *Chago de Guisa* provém de uma profunda angústia pessoal do autor, envolvendo o sentimento de culpa pela morte da mãe, a dificuldade para lidar com a dor, a impotência e a vida. Faz parte da estética do autor escrever para entender ou apreender a realidade. Para tanto, ele parte da perspectiva afrodescendente, o que é evidenciado pela construção da personagem Chago, que vivencia rituais e práticas religiosas próprias dos negros escravizados. Nesse sentido, a espiritualidade afrodescendente pode ser lida como um elemento de *escrivência* na obra. A obra constrói personagens e espaços marcados pela prática espiritual enraizada às práticas cotidianas dos negros escravizados e toca em temas que vão além da colônia e dos *palenques*, ou seja, não se restringem ao negro ou ao período colonial, mas são universais e atemporais. Fullea León se interessa pelo que está à margem, pelo “mundo das diferenças”, pela cultura popular e tradicional e pela religião como forma de conhecimento⁹⁴.

⁹³ Trecho da entrevista concedida por Gerardo Fullea León, em 2012, que se encontra transcrita, na íntegra, ao final desta dissertação.

⁹⁴ Afirmação contida na entrevista supracitada.

A presença da encruzilhada na vida de Chago denota o questionamento das ideias pré-estabelecidas, visões unilaterais sobre a vida, pois este lugar de trânsito é um não lugar, onde não estão as verdades, mas as buscas, os deslocamentos, os questionamentos. É a partir deste lugar de cruzamentos que o protagonista constrói seu aprendizado e, ao final do seu percurso, volta ao palenque enriquecido pelo conhecimento adquirido no seu caminhar, nas suas experiências. Chago passa, assim, por um rito de iniciação, prática muito comum nos palenques e herança das culturas africanas. A encruzilhada é muito significativa na peça, na medida em que, mais do que um elemento ritual, a encruzilhada é um signo de desterritorialização e de ressignificação das identidades negras.

Segundo Martins, “a cultura negra é o lugar das encruzilhadas”. As culturas afrodescendentes se constroem ou reconstroem no espaço ressignificado da colônia, no contexto do sincretismo e da transculturação, onde diferentes sistemas simbólicos se fundem e se ressignificam.

A noção de encruzilhada, utilizada como operador conceitual, oferece-nos a possibilidade de interpretação do trânsito sistêmico e epistêmico que emergem dos processos inter e transculturais, nos quais se confrontam e se entrecruzam, nem sempre amistosamente, práticas performáticas, concepções e cosmovisões, princípios filosóficos e metafísicos, saberes diversos. (MARTINS, 1997, p. 25)

Neste sentido, a encruzilhada é lugar sagrado, signo de cruzamento, encontros e desencontros e de confluências. É no âmbito da encruzilhada que ressignificamos o negro no contexto diaspórico, um ser transculturado e em trânsito. A encruzilhada é lugar da circularidade temporal e espacial, já que Chago segue vários caminhos, mas sempre volta para a encruzilhada, além disso, sempre que retorna a ela, está mais velho, porém, ao final, rejuvenesce: “ao final ou no regresso, que é o começo, eu te encontro”. A simbologia da encruzilhada retoma, assim, a concepção temporal africana, segundo a qual presente e passado ocupam uma mesma dimensão, ancestrais convivem, no mesmo universo temporal com os vivos.

O *palenque* também é uma encruzilhada e de memória, na medida em que é lugar de cruzamentos e trânsitos que ressignificam a história do negro, mostrando-a por meio de um lugar de forte presença da cosmovisão africana, lugar marcado por travessias, conflitos, resistência e luta. No texto dramático em questão, encontramos, assim, a partir do contexto de enunciação do negro, a travessia da África para a colônia;

das plantações e outros lugares de escravidão para o palenque; e do palenque para a busca da liberdade.

Integrando a influência da cosmovisão africana, encontramos na peça a comunicação entre Chago e seus ancestrais. Na concepção afrodescendente, o passado permanece no presente através da influência dos ancestrais na vida de cada pessoa. A coexistência do passado e do presente rompe com a visão linear do tempo. Segundo Martins (1997, p. 84), a concepção ancestral africana inclui em um circuito de complementaridade as divindades, a natureza, a fauna, a flora, os elementos físicos, os mortos os vivos e os que ainda vão nascer.

Na cena VII da peça, Chago encontra com seus ancestrais no centro de um monte: “Começam a mover grandes massas de palha: são os Eggunes, os espíritos dos defuntos que reinam nos montes.” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 121)⁹⁵ Chago conversa com o espírito do seu irmão e do seu avô, mas quando se aproxima e tenta tocá-los, sente somente a palha. Chago trava um longo diálogo com os espíritos, seus ancestrais: “E vocês são meus... fiéis defuntos?” (FULLEDA LEÓN, 1989, p. 127)⁹⁶ Com eles aprende sobre ervas e raízes, mas, ao se despedir dos ancestrais, Chago é advertido que se esquecerá de tudo o que aprendeu.

É no contexto da encruzilhada que os ritos, espaços e personagens, a noção de ancestralidade e a cosmovisão de origem africana, a consciência da indissociável relação entre todos os viventes, elementos relegados à margem da produção cultural por longa data, aparecem vivos na escritura dramaturgic de Fullede León.

Em *Chago de Guisa*, também identificamos o comprometimento autoral com a dimensão peculiar do negro, visto que a obra revela, mais uma vez, a africanidade, a resistência dos negros escravizados, ressignificando a imagem do negro por meio da religião, dos mitos, signos linguísticos e uma teia de relações entre os negros e sua ancestralidade africana; tudo isso através de uma perspectiva afrodescendente, ou seja, é das próprias personagens que emana a afrodescendência. É através de personagens negras que se delineia a luta de Chago pela liberdade. Temos, assim como em *Ruandi*, a ressignificação do *palenque* enquanto signo do contradiscurso ao discurso colonial, lócus de resistência, da imersão do sujeito negro diaspórico na natureza. É a partir do *palenque* que se constrói o imaginário da liberdade e os sujeitos negros afirmam sua

⁹⁵ “Comienzan a moverse grandes masas de paja: son los Eggunes, los espíritus de los difuntos que reinan en los montes.”

⁹⁶ “¿Y ustedes son mis... fieles difuntos?”

identidade. Em *Ruandi* e em *Chago de Guisa* há o comprometimento do autor com o que é lhe próprio ao negro, a escolha por uma fala afirmativa, por um discurso que rompe com o discurso institucionalizado sobre o negro.

Considerando, consoante Irázabal (2004, p. 22), que pensar o teatro político é pensar a relação produzida entre a obra e o mundo, entre o mundo e o artista, o texto dramaturgic de Fuleda León toma atitude política de denúncia às injustiças arraigadas na sociedade colonial e resgata histórias dos negros a partir de sua própria perspectiva. Fuleda León faz parte de um grupo de escritores afrodescendentes que querem, através da literatura, contribuir para a construção de um país livre da discriminação racial. Nesse sentido, o autor subverte o pensamento colonial e ressignifica a questão racial, através de uma escritura poética que coloca em evidência as vozes insurgentes dos negros, o universo dos ritos e mitos que têm como pano de fundo a cosmovisão africana em que plano espiritual e material são indissociáveis, assim como não há separação entre passado, presente e futuro. As peças mostram que, se por um lado, a fala do negro foi censurada; por outro, eles nunca se calaram, recusando-se a submeter-se ao silêncio.

As peças *Chago de Guisa* e *Ruandi* denunciam a escravidão, retratando sujeitos negros no contexto da colônia. As peças instigam a reflexão sobre a temática negra, envolvendo o leitor na mística quilombola, apresentando a complexidade e a diversidade dos sujeitos que conformam as culturas afrodescendentes.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A obra não é para ser compreendida, é para ser recebida. A arte é para sensibilizar, tem que entrar pelos sentidos, todos, não somente pelo intelecto.

(Gerardo Fullea León)

Ao longo da nossa escrita, procuramos evidenciar nas duas peças analisadas as marcas da escrita afrodescendente e constatamos a presença marcante das tradições de origem iorubá no texto, o que amplificou nossa constatação anterior de que o negro carrega marcas ancestrais relegadas à margem pela historiografia e pela literatura oficiais. A análise dos textos, a partir dos conceitos que subsidiam os estudos das literaturas afrodiáspóricas, permitiu que evidenciássemos um pouco da rica herança linguística e simbólica trazida da África e presente no imaginário e em algumas práticas afrodescendentes até a atualidade. Percebemos, ainda, que muitas heranças africanas são comuns às diversas culturas afrodiáspóricas, como, por exemplo, as práticas religiosas: *santería* em Cuba, *candomblé* no Brasil e *vodu* no Haiti.

Ao analisarmos as especificidades da cosmovisão afrodiáspórica, consideramos que foi possível dar mais visibilidade às diversas maneiras de (res)significar o mundo, provenientes do imaginário africano. Foi-nos possível, ainda, elucidar a cosmovisão africana no que diz respeito à natureza, que se diferencia das culturas ocidentais, na medida em que, na perspectiva africana, animais, plantas, pessoas, rios e todos os seres que habitam a natureza vivem uma relação de complementariedade, marcada pela ritualidade e religiosidade. Como argumentamos, na perspectiva africana e afrodiáspórica, todos os seres terrenos estão vinculados à divindade, o que resulta na construção simbólica da preservação, do culto, da reverência e do respeito à natureza. Através da análise das trajetórias de Ruandi e de Chago de Guisa elucidamos, por exemplo, que a relação dos humanos com os orixás que habitam os montes se dá por meio de oferendas, de ritos, do culto.

Pudemos constatar em nossa análise a espiralidade temporal que subjaz a essa cosmovisão, considerando que o passado, presente e futuro se inter-relacionam. Sobre esse aspecto, evidenciamos a presença dos espíritos ancestrais na vida de Ruandi e Chago de Guisa e a influência que os orixás exercem na vida das pessoas. O caráter espiralar do tempo também é constatado na perspectiva de análise da memória adotada nesta pesquisa.

Nossa análise, por sua vez, buscou corroborar a ideia de que os corpos dos negros são dotados de memória e perpetuam saberes através dos tempos. A memória afrodescendente é recuperada e transmitida através das histórias dos *griots*, através dos cantos à beira do rio, em família, nos rituais, através dos toques dos tambores que se comunicam com os ancestrais e com os orixás, através das convulsões e movimentos corporais das performances rituais de incorporação dos santos. Definimos o *palenque*

como *lugar de memória* que, independente do momento histórico que é mencionado, recupera o passado de luta e resistência, ressignificando e afirmando a marca identitária dos afrodescendentes enquanto parte de uma coletividade. A *santería* também foi analisada como *lugar de memória* – já que os orixás são cultuados para reviver o passado do culto ioruba –, assim como os montes e, até mesmo, a própria obra literária de Fullea León. A análise dos processos mnemônicos nas peças nos permitiu consolidar a ideia de que as obras apresentam leituras literárias da história dos negros, contribuindo para a reescrita desta história, considerando que a mesma apresenta muitas lacunas devido ao silenciamento da perspectiva oficial etnocêntrica. Essa recuperação do passado com vistas à afirmação identitária do negro é feita por meio da poesia, considerando que a arte promove a imaginação, a reflexão e a transformação.

Confirmamos também o estreito vínculo autoral com as obras, nas quais se inscrevem as vivências do escritor como sujeito negro, diaspórico e com rica bagagem cultural e intelectual. Na nossa análise, percebemos que o caminho das personagens é construído a partir do profundo conhecimento do autor sobre a ritualidade iorubá, sobre os mitos, sobre a história da diáspora negra e da cultura de seu povo, ou seja, dos cubanos. O componente emocional se faz muito presente, o que pode ser corroborado pelas motivações pessoais para construção das personagens. Confirmamos, assim, o entrelaçamento entre sujeito autoral e texto no âmbito da literatura afrodescendente.

Algumas ideias suscitadas durante este estudo e que merecem um trabalho posterior se referem à discussão transdisciplinar sobre o lugar da natureza e o conceito de sustentabilidade a partir da perspectiva afrodescendente. Para esta análise, podemos levar em consideração alguns aspectos levantados nesta dissertação, como a complementariedade entre os seres e a inexistência, no viés afrodescendente, da supremacia do *logos*. Sendo assim, a perspectiva afrodescendente da natureza é conflitante com a perspectiva ocidental, na medida em que esta última justifica a dominação humana sobre a natureza com embasamento racionalista e antropocêntrico. A ótica afrodescendente se aproximaria, assim, da perspectiva biocêntrica e sistêmica e subsidiaria uma profunda discussão sobre sustentabilidade, já que, no âmbito da cosmovisão africana, não há fronteiras entre a natureza externa e interna, cada indivíduo pertence a um sistema e todos estão interligados.

Outro tema suscitado nesta pesquisa e que merece um estudo específico é o lugar da mulher negra no âmbito da literatura afrodiaspórica. Para tal análise, seria relevante recorrermos aos estudos da memória, bem como demais instrumentos teóricos no

âmbito da afrodescendência, além das questões relacionadas a gênero e classe, delineando o contradiscurso afrofeminino na literatura.

Adentrar aos *lugares de memória* suscitados pela leitura de *Ruandi* e *Chago de Guisa* foi um grande desafio, considerando que as peças fazem parte de tradições muitas das quais desconhecidas no contexto brasileiro e, principalmente acadêmico. Talvez, o prazer da descoberta tenha sido a chave para a imensa satisfação sentida ao longo do estudo das peças, o que não exclui, obviamente, as dificuldades e angústias próprias do trabalho investigativo e de escrita. As lembranças do passado dos negros, o ato de reviver, junto com as personagens, suas práticas e suas aventuras e a identificação entre pesquisadora e objeto de estudo são indescritíveis e inesquecíveis.

Acreditamos que nesta pesquisa avançamos no sentido de buscar espaços teóricos para discutir as questões identitárias na dramaturgia afro-cubana. Essas discussões, mesmo que incipientes no âmbito dos estudos literários, abrem um leque de possibilidades no âmbito dos estudos das alteridades. Consideramos que, ao direcionarmos nossos olhares para a dramaturgia afro-cubana e todas as peculiaridades que ela carrega, voltamo-nos, também, para as questões que permeiam o debate da afrodescendência para além das fronteiras nacionais e territoriais. Tal debate contribui para a conformação de novas perspectivas teóricas e, por conseguinte, a conformação de novos saberes.

Referências

ALEXANDRE, Marcos Antônio. Formas de representação do corpo negro em performance In: Literafro. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro>. Acesso em 05 de maio de 2013.

_____. Negro que te quero negro: formas de representação do afro-brasileiro. In: _____. (org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2007. pp. 159-202.

_____. O negro e a cultura afrodescendente na dramaturgia cubana. In.: *ALETRIA - Revista de Estudos de Literatura do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários da UFMG*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG, 2008, jan-jun, v. 17. pp. 141-153.

ÁLVAREZ, María Magdalena Pérez. Los prejuicios raciales y sus mecanismos de reproducción. In: *Temas*. La Habana. n. 7, julio-septiembre de 1996.

BERND, Zilá. *Introdução à literatura negra*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

_____. *Negritude e literatura na América latina*. Porto Alegre: Mercado Aberto, 1987.

_____. *O que é negritude*. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA. K. OMI. *O Local da Cultura*, Belo Horizonte, Editora UFMG, 1999

BIOGRAFIA DE FULLEDA LEÓN. In: *CNIAE: Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas*. La Habana: 2009. Disponível em <www.cniae.cult.cu/Fullede_Leon_biografia.htm>. Acesso em 20 ag. 2009.

BRECHT, Bertolt. *Estudos sobre o teatro / Bertolt Brecht*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2005.

CABRERA, Lydia. *El Monte*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2009.

CARNEIRO, Suely. Uma guerreira contra o racismo. In: *Caros amigos*. Entrevista. São Paulo, ano III, n. 35, p. 24 a 29, fev. 2000.

CRÍTICA SOBRE RUANDI, EN NEW YORK. In: *CNIAE*: Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas. La Habana: 2009. Disponível em <www.cniae.cult.cu/Fullede_Leon_biografia.htm>. Acesso em 20 ag. 2009.

CURBELO, Alberto. Asumir el mestizaje de la cultura cubana. In: *Tablas* – Revista Cubana de Artes Escénicas, nº4/1996, vol.52, La Habana: Artes Escénicas Consejo Nacional, octubre-diciembre 1996. pp.79-81.

_____. CURBELO, Alberto. La voz del otro. Tradición y oralidad en el cerro de *María Antonia*. In: MARTIATU TERRY, Inés María. *Una pasión compartida: María Antonia*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004. pp. 117-137.

DE MARINIS, Marco. *Comprender el teatro*. Buenos Aires: Galerna, 1997.

DRAE. Diccionario de la Real Academia Española. Disponível em <http://lema.rae.es/drae>. Acesso em 07 agosto de 2013.

DUARTE, Eduardo de Assis. Comparatismo, gênero, alteridades. In: _____. *Literatura, política e identidades: ensaios*. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2005. pp. 91-104.

DUARTE, Eduardo de Assis. Literatura e Afro-descendência. In: Portal LITERAFRO. Disponível em _____ em <http://www.letras.ufmg.br/literafro/data1/artigos/artigoeduardoafrodescendencias.pdf>. Acesso em 15 nov. 2013.

_____. Literatura afro-brasileira: um conceito em construção. In: AFOLABI, Niyi; BARBOSA, Márcio; RIBEIRO, Esmeralda (Orgs.). *A mente afro-brasileira*. Trenton-NJ, EUA / Asmara, Eritrêa: África World Press, 2007, pp. 103-112.

_____. Entrevista a Zilá Bernd. In: _____ (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011. 4 v. pp.148-160.

_____. Por um conceito de literatura afro-brasileira. In: _____ (org.). *Literatura e afrodescendência no Brasil: antologia crítica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2011a. 4 v. pp.148-160.

ELIADE, Mircea. *Mito e realidade*. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ESPINA PRIETO, Rodrigo; RODRÍGUEZ RUIZ, Pablo. Raza y desigualdad en la Cuba actual. *Temas – Cultura Ideología Sociedad*, nº 45. La Habana: Revista Temas, 2006. pp. 44-54.

EVARISTO, Conceição. Da grafia-desenho de minha mãe, um dos lugares de nascimento de minha escrita. In: ALEXANDRE, Marcos Antônio. (Org.). *Representações performáticas brasileiras: teorias, práticas e suas interfaces*. Belo Horizonte: Mazza, 2007. p. 16-21.

_____. Literatura negra: uma voz quilombola na literatura brasileira. In: PEREIRA, Edimilson (org.). *Um tigre na floresta de signos*. Estudos sobre poesia e demandas sociais no Brasil. Belo Horizonte: Mazza Edições, 2010, pp. 132-142.

FERNANDES, Florestan. *O negro no mundo dos brancos*. São Paulo: Difel, 1971.

FRAGINALS, Manuel Moreno. *El Ingenio, complejo socioeconómico cubano*. La Habana: Comisión Nacional Cubana de la Unesco, 1964.

FULLEDA LEÓN, Gerardo. Chago de Guisa. In.: *Resistencia y cimarronaje*. Teatro de Gerardo Fullea León. Selección de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Ediciones León, 2006. pp. 85-208

_____. *La pasión desobediente*. 2012. (texto cedido pelo autor. Não publicado)

_____. Lo ritual – cauce de lo popular. In: *Tablas – Revista Cubana de Artes Escénicas*, nº4/1996, vol.52, La Habana: Artes Escénicas Consejo Nacional, octubre-diciembre 1996. pp. 21-23.

_____. Ruandi. In.: *Resistencia y cimarronaje*. Teatro de Gerardo Fullea León. Selección de Inés María Martiatu Terry. La Habana: Ediciones León, 2006. pp. 15-82.

_____. *Ruandi*. Para aclarar la huella dolorida de la historia. La Habana: Editorial Gente Nueva, 2010.

GARCÍA, Clara Inés Guerrero. Memorias palenqueras de la libertad. In: ROSERO-LABBÉ, Claudia Mosquera; BARCELOS, Luiz Claudio (eds.). *Afro-reparaciones: Memorias de la Esclavitud y Justicia Reparativa para negros, afrocolombianos y*

raizales. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia. Facultad de Ciencias Humanas. Centro de Estudios Sociales, 2007. pp. 363-388.

GELADO, Viviana. *Poéticas da transgressão: vanguarda e cultura popular nos anos 20 na América Latina*. Rio de Janeiro: Editora 7Letras, 2006.

GLISSANT, Édouard. *Caribbean Discourse*. Charlottesville: University Press of Virginia, 1992.

GONÇALVES, Luiz Alberto Oliveira; SILVA, Petronilha Beatriz Gonçalves. *O Jogo das diferenças: o multiculturalismo e seus contextos*. 3. ed., Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

GUANCHE, Jesús. Avatares de la transculturación ortiziana. In: *Temas*. nº4. La Habana, octubre-diciembre de 1995.

GUILLÉN, Nicolás. Negro bembóm. Disponível em <http://www.poemas-del-alma.com/nicolas-guillen-negro-bembon.htm>. Acesso em 20 de março de 2013.

Lenda de Oxossi. Disponível em <http://www.juntosnocandomble.com.br>. Acesso em junho de 2013.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Trad. Tadeu Silva e Guacira Lopes Louro, 8. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

_____. *Da diáspora: Identidades e mediações culturais*. Trad. Adelaine La Guardia Resende. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

HOFBAUER, Andréas. *Uma história de branqueamento ou o negro em questão*. São Paulo: USP, 1999. (Tese)

HOZ, Pedro de la. *Otra (nueva) vez Ruandi..* Disponível em www.lajiribilla.cu. Acesso em 2012.

IRÁZABAL, Federico. *El giro político*. Buenos Aires: Biblios, 2004.

IZNAGA, Diana. *Transculturación narrativa en Fernando Ortiz*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1989.

LÓPEZ, Magia. “Ella” e “Los pelos”. In: PAUSIDES, Alex (org.). *Arcoíris negro, yo también canto a América*. La Habana: Colección SurEditores, 2011. pp. 309-311.

LIENHARD, Martin. *La voz y su huella*. Lima: Editorial Horizonte, 1992.

MARTIATU TERRY, Inés María. Afrofeminismo en Cuba: completando una cartografía posible. In: *InterPress Service IPS*. Disponível em <http://www.ipscuba.net>. Acesso em 02 de janeiro de 2013.

_____. *Bufo y nación*. Interpelaciones desde el presente. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2008.

_____. Bufo, raza y nación. In: *E-misférica 5.2: Race and its Others* (December, 2008). Disponível em www.emisferica.org. Acesso em setembro de 2013.

_____. Chivo que rompe tambó: Santería, género y raza en María Antonia. In: *Una pasión compartida: María Antonia*. Editorial Letras Cubanas: La Habana, 2004. Disponível em <http://inesmartiatu.blogspot.com.br/2007/03/chivo-que-rompe-tamb-santera-gnero-y.html>. Acesso em 12 de maio de 2013.

_____. *El rito como representación*. La Habana: Ediciones Unión, 2000.

_____. Fuleda León. In: *CNIAE: Centro Nacional de Investigaciones de las Artes Escénicas*. La Habana: 2009. Disponível em www.cniae.cult.cu/Fuleda_Leon_biografia.htm. Acesso em 20 ag. 2009.

_____. *Una pasión compartida: María Antonia*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2004.

_____. Tocar las puertas del cielo con La Lupe. In: CORDONES-COOK, Juanamaría; JARAMILLO, M. M. *Mujeres en las tablas: antología crítica de teatro biográfico hispanoamericano*. Editorial Nueva Generación, 2005. pp. 625-635

MARTIATU TERRY, Inés María; CASTILLO, D. R. (org.) *Afrocubanas: historia, pensamiento y prácticas culturales*. La Habana: Ciencias Sociales, 2011.

MOREJÓN, Nancy. *Nación y mestizaje en Nicolás Guillén*. La Habana: Ediciones Unión, 1982.

MARTINS, Leda. *A cena em sombras*. Belo Horizonte: Perspectiva, 1995.

_____. *Afrografias da memória: o reinado do Rosário no Jatobá*. Belo Horizonte: Ed. Mazza, 1997.

_____. Performances do tempo espiralar. In: *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais* (Org. Graciela Ravetti e Márcia Arbex). Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFGM, 2002. pp. 69-91.

MONLEÓN, José. Premio Casa de las Américas. In: *Primer acto*. Madrid, 1989. n. 227.

MORE, Carlos. *A África que incomoda: sobre a problematização do legado no cotidiano brasileiro*. Belo Horizonte: Nandyala, 2008.

MORIN, Edgar. El pensamiento ecologizado. In: *Gazeta de antropología*. n. 12. p.8, 1996. Disponível em http://www.ugr.es/~pwlac/G12_01Edgar_Morin.html. Acesso em: 21 de setembro de 2009.

MUNANGA, Kabengele. *Negritude, usos e sentidos*. São Paulo: Ática, 1986.

_____. Uma abordagem conceitual das noções de raça, racismo, identidade e etnia. In: BRANDÃO, André Augusto P. (org.) Niterói: UFF. *Cadernos PENESB*, 2004. p. 15-35.

NIETZSCHE, F. *Para a Genealogia da Moral*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

NORA, Pierre. Entre Memória e História: a problemática dos lugares. In: *Projeto História*. São Paulo: PUC, n. 10, pp. 07-28, dezembro de 1993.

OLIVEIRA, Luis Henrique Silva de. O negrismo e suas configurações em romances brasileiros do século XX (1928-1984). Belo Horizonte: Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Letras, 2013 (Tese).

OLIVEIRA, M. L. C; NEVES; R. H. C. Educação para a sustentabilidade. In: *Presença Pedagógica*. Belo Horizonte: Editora Dimensão, 2013. n. 109. pp. 22-25.

ORTIZ, Fernando. *Africanía de la música folklórica de Cuba*. La Habana: Editorial Letras Cubanas, 2001.

_____. *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1983.

_____. *El engaño de las razas*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1975.

_____. *Glosario de afronegrismos*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1990.

_____. *Los bailes y el teatro de los negros en el folklore de Cuba*. La Habana: Editorial letras Cubanas, 1981.

_____. *Los negros curros*. La Habana: Editorial de Ciencias Sociales, 1986.

PAGÉS, J. C. G. Las etapas históricas del feminismo en Cuba: reflexiones y experiencias (1878-1952). In: *Cubaliteraria*. Disponível em: www.cubaliteraria.com. Acesso em 13 de abril de 2013.

PAULETTE, Ramsay. “Vale la pena la resistencia siempre...” Presenting an outstanding afro-cuban dramatist. In: *Palara*. West Lafayette: Afro-Latin/American Research Association, 2008. n. 12. pp. 71-81.

PAUSIDES, Alex (Org.). *Arcoiris negro, yo también canto a América*. La Habana: Colección Sur, 2011.

PAVIS, Patrice. *A análise dos espetáculos*. Trad. Sérgio Sálvia Coelho. São Paulo: Perspectiva, 2003.

_____. De la Crítica teatral ante la puesta en escena. In: *Conjunto*. Revista de teatro latinoamericano, nº 144. Trad. de María Teresa Ortega Sastrique. La Habana: Casa de las Américas, julio-septiembre de 2007. pp. 8-13.

_____. *El teatro y su recepción* – Semiología, cruce de culturas y postmodernismo. Selección y traducción: Desiderio Navarro. La Habana: UNEAC, Casa de las Américas, Embajada de Francia en Cuba, 1994.

_____. *O teatro no cruzamento de culturas*. Trad. Nanci Fernández. São Paulo: Perspectiva, 2008.

PEREIRA, Edimilson de Almeida; ALEIXO, Ricardo. *A roda do mundo*. Belo Horizonte: Mazza Edições, 1996.

POLLACK, Michael. Memória, Esquecimento e Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Vol.2. N° 3. Rio de Janeiro, 1989, pp. 3-15.

PORTAL LITERAFRO. Disponível em <http://www.lettras.ufmg.br/literafro/>. Acesso em 10 de janeiro de 2013.

PRANDI, Reginaldo. *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Editora Shwarcz, 2009.

PROENÇA FILHO, Domício. A trajetória do negro na literatura brasileira. In *Estud. av.* [online]. 2004, vol.18, n.50, pp. 161-193.

QUILOMBHOJE. Disponível em <http://www.quilombhoje.com.br>. Acesso em 15 de setembro de 2013.

RAMA, Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. México: Siglo Veintiuno, 1982.

RAVETTI, Graciela. Narrativas Performáticas. In: RAVETTI, Graciela; ARBEX, Márcia (org.). *Performance, exílio, fronteiras: errâncias territoriais e textuais*. Belo Horizonte: Departamento de Letras Românicas, Faculdade de Letras/UFMG, 2002. pp. 48-68.

RICHARD, Nelly (ed.). *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago: Editorial Cuarto Propio, 2000.

RICÉUR, Paul. *La memoria, la historia, el olvido*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina, S.A., 2004. pp. 81-127, 189-236.

SANTIAGO, Silviano. *O entre-lugar do discurso latino-americano* – uma literatura nos trópicos. São Paulo: Perspectiva, 1978.

SANTOS, Joel Rufino dos. O negro como lugar. In: *Raça, ciência e sociedade*. Rio de Janeiro: Fiocruz, 1997.

SCARPELLI, Marli Fantini; DUARTE, Eduardo de Assis. (Orgs.) *Poéticas da diversidade*. Belo Horizonte: Faculdade de Letras/UFMG, 2002.

SCHECHNER, Richard. *Performance Studies: An Introduction*. London and New York: Routledge, Taylor & Francis Group, 2002.

SCHWARZ, Jorge. Negrismo e Negritude. In: _____. *Vanguardas latino-americanas*. São Paulo: Edusp/Iluminuras/Fapesp, 1995.

SOUZA, Florentina da Silva. *Afro-descendência em Cadernos Negros e Jornal do MNU*. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

TAYLOR, Diana. Hacia una definición de performance. *O Percevejo* – Revista de Teatro, Crítica e Estética. Rio de Janeiro, UNIRIO, ano 11, n. 12, p. 18-24, 2003.

TURNER, Victor W. *O Processo Ritual*. Trad. Nancy Campi de Castro. Petrópolis: Vozes, 1974.

UBERSFELD, Anne. *Semiótica teatral*. Traducción y adaptación de Francisco Torres Monreal. Murcia: Universidad de Murcia, 1989. pp. 174-207.

VAN DIJK, Teun A. *Racismo e discurso na América Latina* (org.). São Paulo: Contexto, 2008.

VERGER, Pierre Fatumbi. *Orixás*. Trad. Maria Aparecida da Nóbrega. 5. ed. Salvador: Corrupio, 1997.

ZUMTHOR, Paul. *A letra e a voz*. Trad. Amalio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

ZÚÑIGA, Olga Portuondo. Cimarronaje y resistencia política. In: *Por la identidad del negro cubano*. Santiago de Cuba: Ediciones Caserón, 2011. pp. 13-40.

ANEXOS

ANEXO 1

ENTREVISTA CONCEDIDA POR GERARDO FULLEDA LEÓN (TRADUÇÃO)

Durante minha pesquisa de campo, realizada em Havana, Cuba, em maio de 2012, tive a oportunidade de conhecer o cotidiano de Gerardo Fullede León. Nas visitas feitas à casa do autor, procurei escutar suas reflexões, casos e relatos, muito enriquecedores. Transcrevo abaixo alguns trechos relacionados às obras do autor e seu fazer artístico.

Concepção de *Ruandi*

Um dia, uma amiga muito querida, Inés María Martiatu Terry, investigadora teatral e grande narradora, me liga chorando porque havia lido um parágrafo do *Engenho*, de Moreno Friginals⁹⁷, que fala sobre o caso de um menino que levava os “bueyes por el narigón”, ou seja, um escravo “narigonero” e “se vuelta la carreta” e ele morre. E isso foi fundamental para escrever a obra para crianças “Ruandi”. Acho que a escrevi em quatro dias de trabalho intenso. Quando terminei tinha dúvidas e levei a um amigo meu escritor, e li a obra para ele e sua filha de sete anos. Ao terminar de ler, a filha saiu correndo, meu amigo foi ver o que tinha acontecido, voltou e me disse: ela gostou muito da obra, mas ela não quer que Ruandi morra. Então levei a obra a Eugenio Martínez Furet, outro amigo, que me disse: se você matar Ruandi, eu mato você. Inventa qualquer outro final.

Concepção de *Chago de Guisa*

Minha tia me ligou para dizer que minha mãe havia morrido. Era uma mulher jovem, 41 anos. Doía-me muito porque pensei que fosse culpa minha, porque não tinha ligado para ela fazia muitos dias, mas eu não tinha ligado porque não tinha o dinheiro que lhe dava

⁹⁷ Fullede León se refere à obra *El ingenio. Complejo económico social cubano del azúcar*, do historiador Manuel Moreno Friginals, que apresenta um estudo detalhado sobre o processo de produção escravista da cana-de-açúcar em Cuba e no Caribe e o sistema de comercialização do produto.

mensalmente. Encontrei a lenda de Oxossi, que mata a mãe. Impressionou-me muito e decidi escrever uma obra sobre isso, colocando-a por volta da revolução de 1868. A lenda, a história de Oxossi era pequena. Quando recebi o prêmio Casa das Américas pela obra, recebi a saudação de Fidel e logo, no dia seguinte, me perguntei, por quê?, para quê serve?, mas quando estive com um psiquiatra ele tentou me dizer que eu não tinha culpa.

Sobre o que está escrevendo atualmente

La pasión desobediente. É sobre Avellaneda, uma mulher muito intensa, que viveu em um tempo de preconceito em que a literatura não se destacava. Era muito anticonvencional e fez teatro anticonvencional. Escreveu sobre o problema da escravidão. Quando ela foi de Cuba a Espanha, isso me deu a ideia para a história. A experiência que tenho é que ela fez amor com um mulato escravo. Matou o marido sem querer.

O que ainda está por escrever

Pego 10 mandamentos, 10 *pataquines* (histórias iorubás). Uma peregrinação de Santiago de Cuba até o Cobre, como uma romaria. Em cada momento, vão aparecendo cada um dos mandamentos. Vou utilizando tudo isso. O mais peculiar é que a obra é contada por um espírito. Não vou lhe dizer o final. Quero escrever um final do Ruandi e Chago de Guisa: *Pacto de los Dioses*. Dois irmãos que lutam pelo poder. Outra obra é adoração secreta por Marilyn Monroe. Um casal num bar: uma atriz mulata e um negro autor de telenovela. Passa muito tempo e eles ficam ali...

Sobre elementos do seu teatro

A história: todas as ações são localizadas em um contexto determinado. Creio que a história é uma maneira de saber como foram as coisas, porque não foram tão bem, fazer melhor as coisas. A origem popular, as tradições, que integram o tema da mitologia. Porque não também o problema da religiosidade católica. Não me interessa a vida dos

santos, nem fazer teatro sobre os santos, mas sim sobre os que acreditam nestas divindades. Eu nunca colocaria Xangô, Iemanjá etc como personagens, mas sim os que acreditam neles, pois me interessam os seres humanos. Terceiro, como parte da questão popular, o problema da canção, da música (tem a ver com Brecht), os carnavais me influenciaram, porque é a festa da carne, onde as coisas mudam por um dia, um ritual que conforma meu teatro. Creio que quando escolho um tema histórico não é para fazer história, mas falar de um tema que serve para o presente. Mostro no teatro as pessoas como são e para isso tenho uma arma, que é a poesia. Não me conformo com as aparências, nem as essências, mas as duas coisas da maneira como se batem, isto é uma particularidade do meu teatro. Não sou como um historiador, mas falo com a poesia e com ela falo de atitudes e sentimentos sobre seres que viveram em tempos remotos até o dia de hoje. Estudar história foi fundamental para meu trabalho. Por esse fato me interessei por pesquisar a cultura popular. As religiões sincréticas também têm muito a nos dizer. O fato de que uma religião viva, permaneça de alguma forma na vida da população e repercuta nas manifestações artísticas me interessa muito. O meu interesse é transformar em arte o que está na vida da população.

Sobre a década de 1960, etapa fundacional do teatro cubano e período da revolução.

A revolução deixou de lado coisas da cultura, os ancestrais, a cultura popular. Dei-me conta de que as leituras da revolução não eram meu caminho, mas ler a nossa história e relê-la. A história, a cultura e a música, eu as incorporei e saiu meu teatro. O teatro é um meio de exorcizar nossos medos e temores (função ritual). Quando a gente mostra o que pensa e sente, é um exorcismo humano y social. O teatro é um espaço imaginário para a interpretação reflexiva da realidade, toda, não somente dos negros, a realidade é múltipla. Não posso ter um critério.

Sobre a função ritual no teatro cubano

O rito não é nada mais que uma forma de apreender a realidade onde todos os fatores que condicionam o ser humano se vejam incluídos. No teatro é ritual tudo aquilo que é

de vida ou morte. Como dizia Octavio Paz, o rito é algo que se executa para fazer permanecer a vida e ao mesmo tempo para transformá-la. Disso se trata o teatro. As ações, os fatos têm que ser complexos e ter um contato para que desencadeiem transformações. Para conseguir-se o rito não se pode aceitar a coisa como se apresenta, as aparências. Se se escolhe somente a essência, também não funciona. Tem que mostrar como se intercambiam a essência e a aparência. Por exemplo: o capitalismo é muito ruim / a vida é uma felicidade, são os opostos. O rito é a comunicação entre os extremos.

Por uma arte comprometida

A obra não é para ser compreendida, é para ser recebida. A arte é para sensibilizar, tem que entrar pelos sentidos, todos, não somente pelo intelecto. A obra deve servir para a reflexão sobre a realidade, por isso me interessa o que está à margem. O centro não necessita de mim, pois já existem muitos escritos sobre ele. Eu sou a margem. Interessa-me o mundo das diferenças. Interessa-me também a cultura popular tradicional, não como uma forma de fazer religião, mas sim como forma de conhecimento. A cultura popular tradicional me formou de tal forma que fez com que eu me aproximasse do que somos. Escrevo para entender as coisas, não escrevo para dizer nada.

A presença da *santería* em sua obra

A *santería* serve como um detonante. Creio que uma religião como iorubá é animista, por isso me interessa, porque serve para explicar o homem. *Elleguá* é a vida. O que é a vida, se não uma encruzilhada? O homem está sempre numa encruzilhada. Tem a oportunidade de escolher seu destino: faço isso ou não faço. Por isso recorro a *Elleguá*. A possibilidade de escolha. Isto faz parte da minha cultura.

ANEXO 2

ENTREVISTA CONCEDIDA POR GERARDO FULLEDA LEÓN (ORIGINAL)

Concepción de *Ruandi*

Un día, una amiga muy querida, Inés María Martiatu Terry, investigadora teatral y gran narradora, me llama llorando porque había leído un párrafo del *Ingenio*, de Moreno Fragonal, que relata el caso de un niño que llevaba los bueyes por el narigón, es decir, un esclavo narigonero y se vuelva la carreta y él muere. Esto fue fundamental para escribir la obra para niños *Ruandi*. Creo que la escribí en cuatro días de trabajo intenso. Cuando la terminé tenía dudas y la llevé a un amigo mío escritor, y se la leí a él y a su hija de siete años. Al terminar de leer, la hija salió corriendo, mi amigo fue a ver lo que había pasado, volvió y me dijo: “a ella le gustó mucho la obra, pero no quiere que se muera Ruandi.” Entonces llevé la obra a Eugenio Martínez Furet, otro amigo, que me dijo: “si matas a Ruandi, te mato yo. Inventa cualquier otro final”.

Concepción de *Chago de Guisa*

Mi tía me llamó para decir que mi madre se había muerto. Era una mujer joven, 41 años. Me dolía mucho porque pensé que fuera culpa mía, porque no le había llamado hacía muchos días, pero yo no le había llamado porque no tenía el dinero que le daba mensualmente. Encontré la leyenda de Ochosi, que mata la madre. Me impresionó mucho eso y decidí escribir una obra sobre eso. La puse al borde de la revolución de 1868. El pataquín, la historia de Ochosi era chica. Cuando recibí el Premio Casa de las Américas por la obra, recibí el saludo de Fidel y luego, al día siguiente, me pregunté, ¿por qué?, ¿para qué sirve?, pero cuando estuve con un psiquiatra el trató de decirme que no tenía culpa.

Sobre lo que está escribiendo actualmente

La pasión desobediente. Es sobre Avellaneda, una mujer muy intensa, que vivió en un tiempo de prejuicio en que la literatura no se destacaba. Era muy anticonvencional e hizo teatro anticonvencional. Escribió sobre el problema de la esclavitud. Cuando ella se fue de Cuba a España, eso me dio la idea para la historia. La experiencia que tengo es que ella hizo amor a un mulato esclavo. Mató al marido sin querer.

Lo que le queda por escribir

Cojo 10 mandamientos, 10 pataquines (historias yorubas). Un peregrinaje del Santiago de Cuba hasta El Cobre, como una romería. En cada momento, se van viendo cada uno de los mandamientos. Voy utilizando todo eso. Lo más peculiar es que la obra está contada por un espíritu. No le voy a decir el final. Quiero escribir un final del *Ruandi* y *Chago de Guisa: Pacto de los dioses*. Dos hermanos que luchan por el poder. Otra obra es adoración secreta por Marilyn Monroe. Una pareja en un bar: una actriz mulata y un negro autor de telenovela. Van pasando mucho tiempo y ellos se quedan allí...

Sobre elementos de su teatro

La historia: todas las acciones son ubicadas en un contexto determinado. Creo que la historia es una manera de saber como han sido las cosas, por qué no han sido tan bien, hacer mejor las cosas. El origen popular, las tradiciones, que integran el tema de la mitología. ¿Por qué no también el problema de la religiosidad católica? No me interesan la vida de los santos, ni hacer teatro de los santos, sino con los creyentes de esas deidades. No pondría nunca a Changó, Yemayá, etc, sino a los que creen en ellos, me interesan los seres humanos. Lo tercero, como parte de la cuestión popular, el problema de la canción, de la música (tiene que ver con Brecht), los carnavales me influenciaron, porque es la fiesta de la carne, donde las cosas se cambian por un día, un ritual que conforma mi teatro. Creo que cuando cojo un tema histórico no es para hacer historia, sino hablar de un tema que sirve para el presente. Muestro en el teatro las personas como son y para eso tengo un arma, que es la poesía. No me conformo con las apariencias, ni las esencias, sino las dos cosas como se chocan, esto es particularidad de

mi teatro. No soy como un historiador, sino hablo con la poesía y con ella hablo de actitudes y sentimientos sobre seres que han vivido en tiempos remotos hasta el día de hoy. Estudiar historia fue fundamental para mi trabajo. Por ello me interesé por investigar la cultura popular. Las religiones sincréticas también tienen mucho a decirnos. El hecho de que una religión viva, permanezca de alguna manera en la vida de la población y repercuta en las manifestaciones artísticas me interesa mucho. Mi interés es transformar en arte lo que está en la vida de la población.

Sobre la década de 1960, etapa fundacional del teatro cubano y periodo de la revolución

La revolución dejó de lado cosas de la cultura, los ancestros, la cultura popular. Me di cuenta de que las lecturas de la revolución no era mi camino, sino leer nuestra historia y releerla. La historia, la cultura y la música los incorporé y salió mi teatro. El teatro es un medio de exorcizar nuestros miedos y temores (función ritual). Cuando uno muestra lo que piensa y siente, es un exorcismo humano y social. El teatro es un espacio imaginario para la interpretación reflexiva de la realidad, toda, no solamente de los negros, la realidad es múltiple. No puedo tener un criterio.

Sobre la función ritual en el teatro cubano

El rito no es nada más que una forma de aprehender la realidad donde todos los factores que condicionan al ser humano se vean incluidos. En el teatro es ritual todo aquello que es de vida o muerte. Como decía Octavio paz, el rito es algo que se ejecuta para hacer permanecer la vida y a la vez para transformarla. De eso trata el teatro. Las acciones, los hechos tienen que ser complejos y haber un contacto para que desencadenen transformaciones. Para lograrse el rito no se puede aceptar la cosa como se presenta, las apariencias. Si se elige solo la esencia, tampoco funciona. Hay que mostrar como se intercambian la esencia y la apariencia. Por ejemplo: el capitalismo es muy malo / la vida es una felicidad, son los opuestos. El rito es la comunicación entre los extremos.

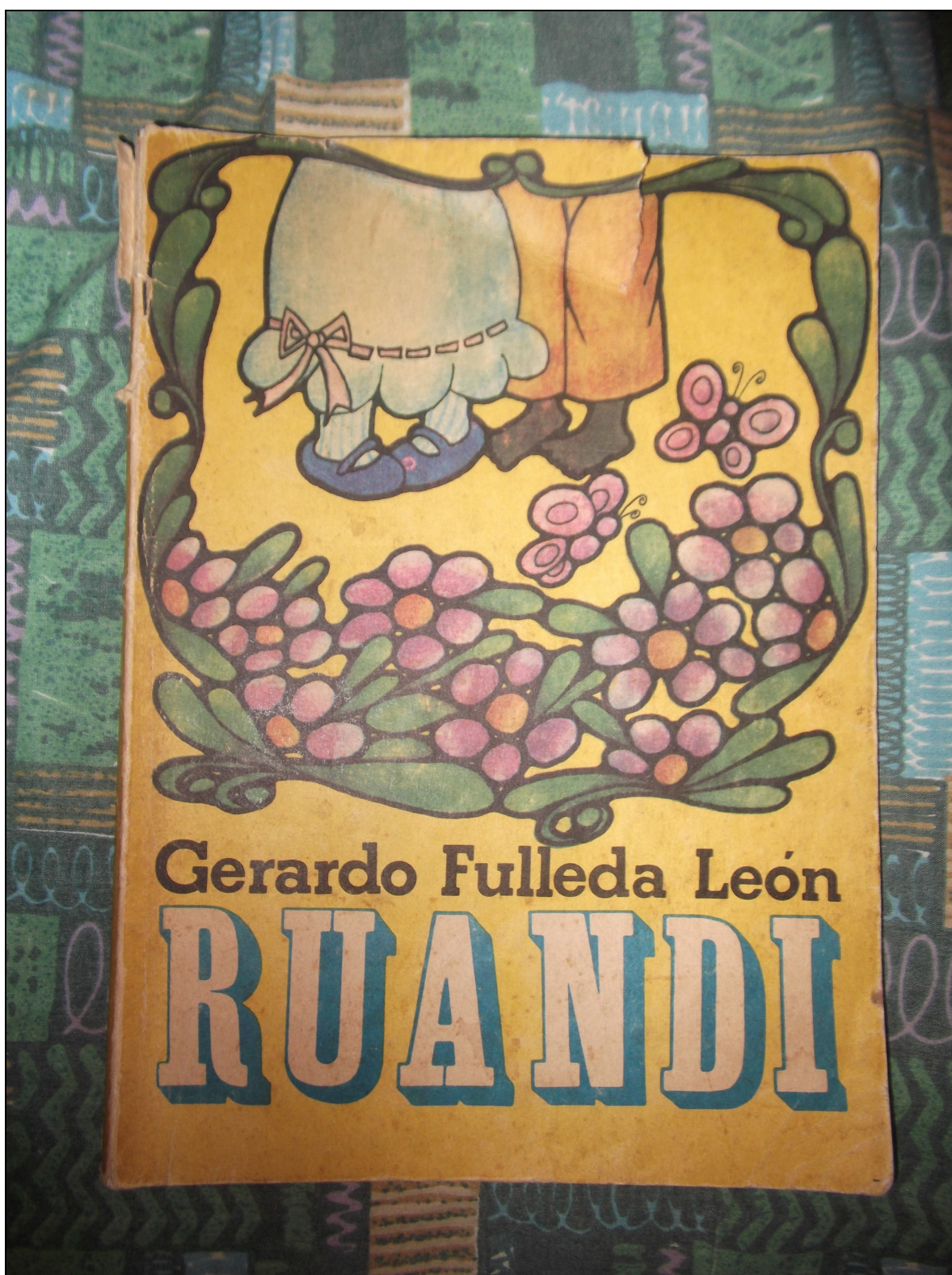
Por un arte comprometido

La obra no es para comprender, es para recibir. El arte es para sensibilizar, tiene que entrar por los sentidos, todos, no solamente por el intelecto. La obra debe servir para la reflexión sobre la realidad. Por eso me interesa lo que está al margen. El centro no necesita de mí, ya hay muchos escritos sobre él. Yo soy el margen. Me interesa el mundo de las diferencias. Me interesa la cultura popular tradicional, no como una forma de hacer religión, sino como una forma de conocimiento. La cultura popular tradicional me formó de tal forma, que me dio sentido para acercarme de lo que somos. Escribo para entender las cosas, no escribo para decir nada.

La presencia de la santería en su obra

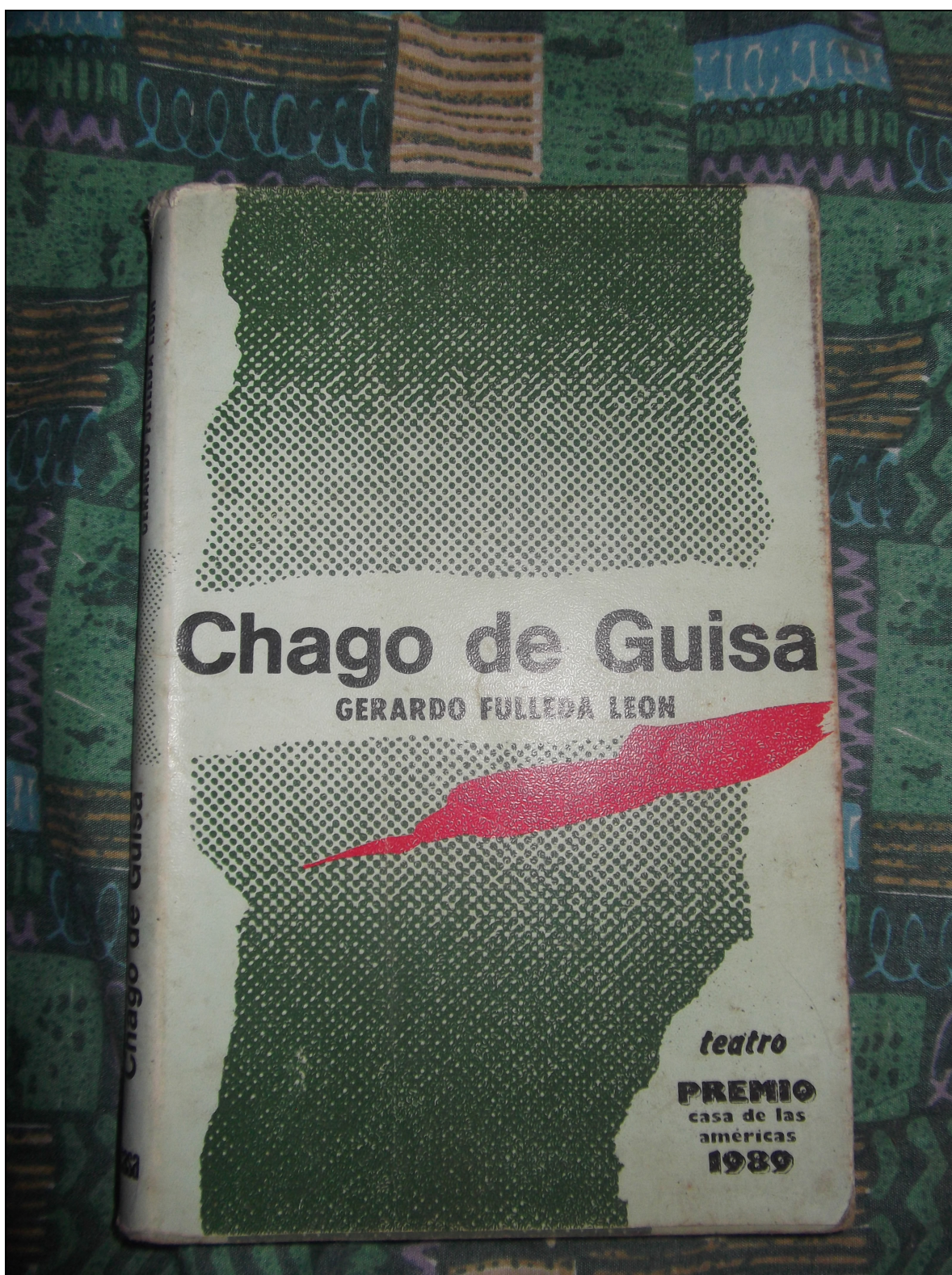
La santería: sirve como un detonante. Creo que una religión como yorubá es animista, por eso me interesa, porque sirve para explicar al hombre. Elleguá es la vida. ¿Qué es la vida, sino una encrucijada? El hombre está siempre en una encrucijada. Tiene la oportunidad de elegir su destino: lo hago o no lo hago. Por eso recojo a Elleguá. La posibilidad de elección. Esto forma parte de mi cultura.

ANEXO 3



Capa de uma das edições de *Ruandi*

ANEXO 4



Capa de uma das edições de *Chago de Guisa*

ANEXO 5



**Primeira encenação de *Ruandi*, em 1983, pela Companhia de Teatro Rita Montaner
Foto do acervo pessoal de Gerardo Fullea León.**

ANEXO 6



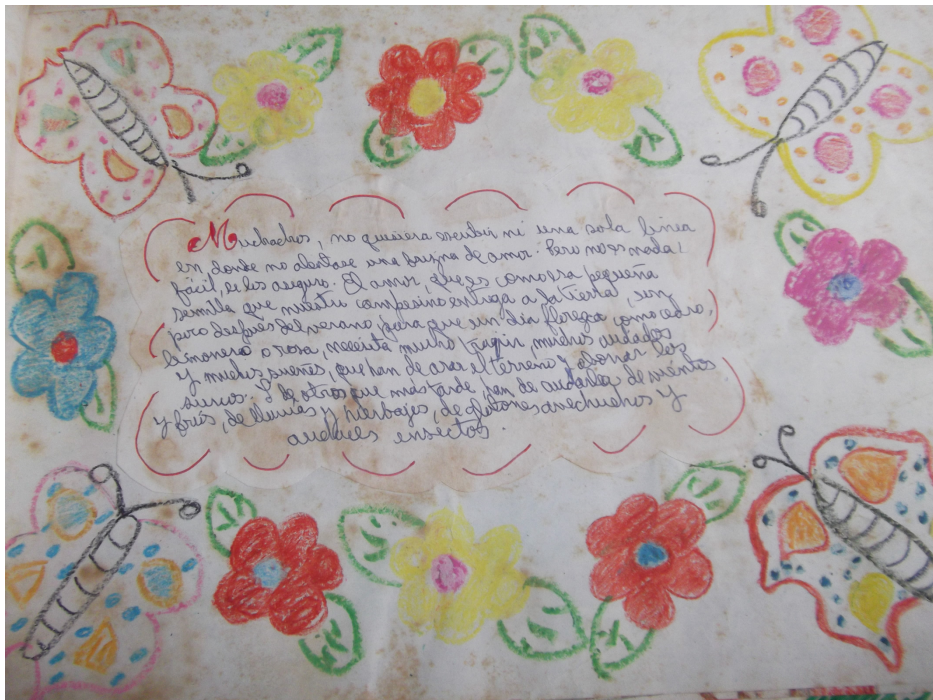
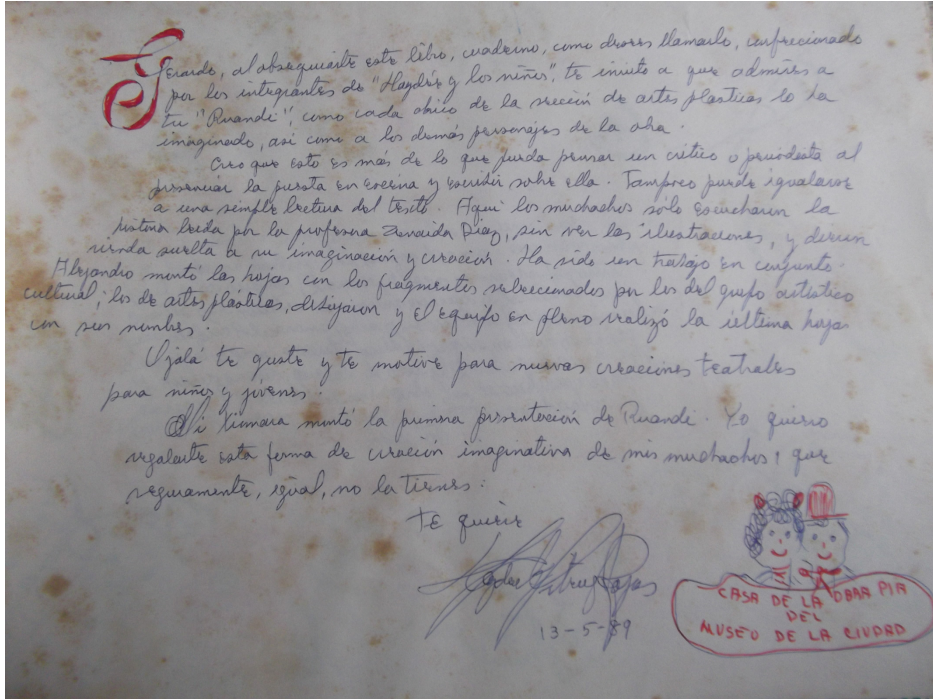
Encenação de *Chago de Guisa*, pelo Grupo Teatro de Arte Popular, em 1993.

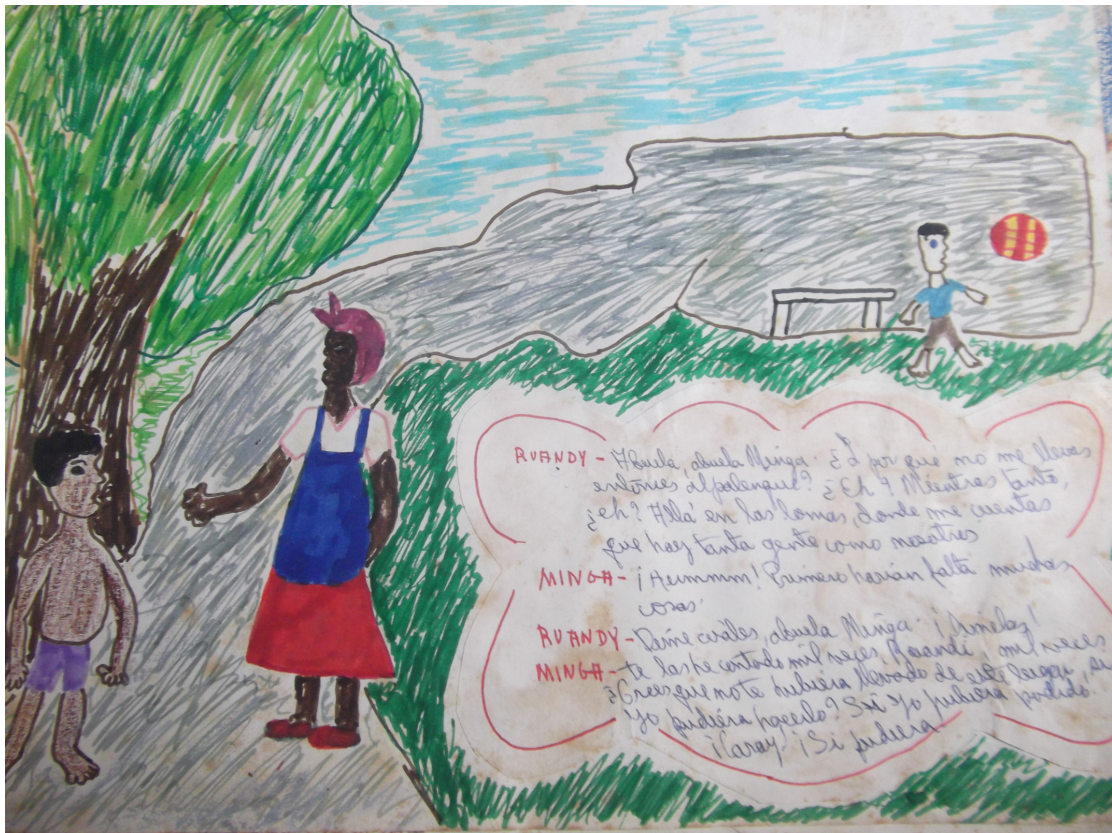
Foto do acervo pessoal de Gerardo Fullea León.

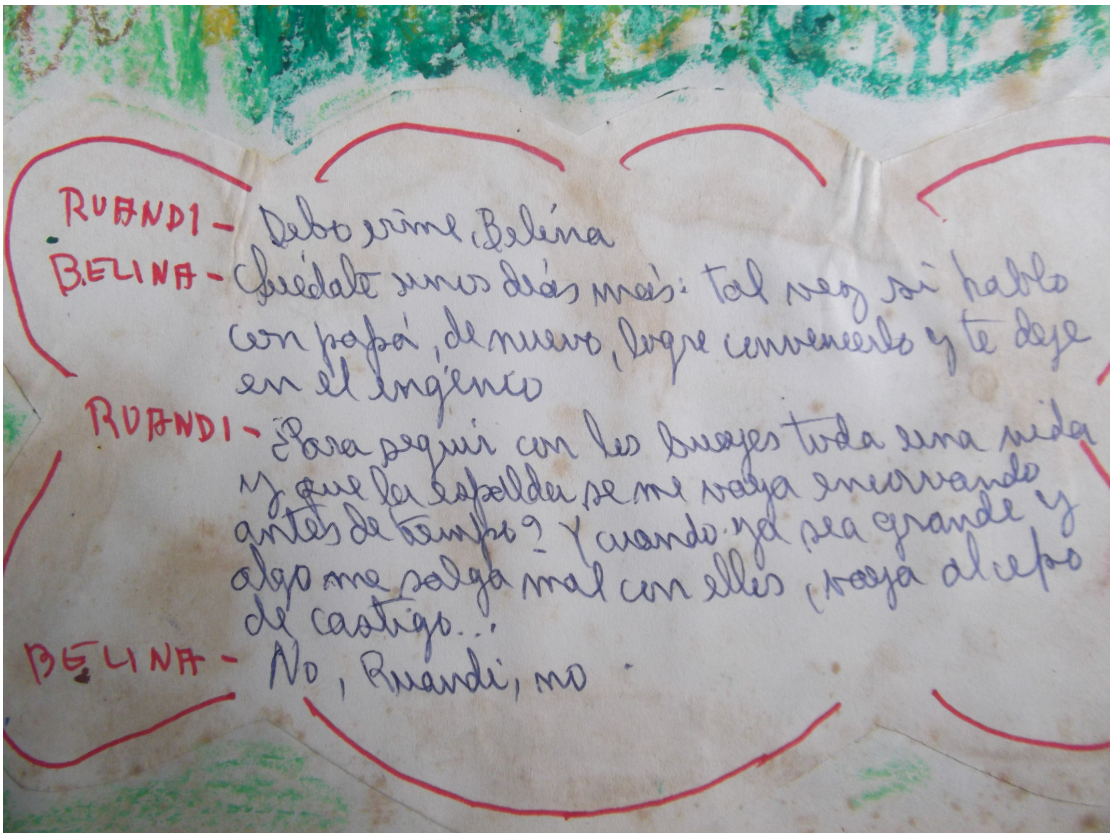
ANEXO 7

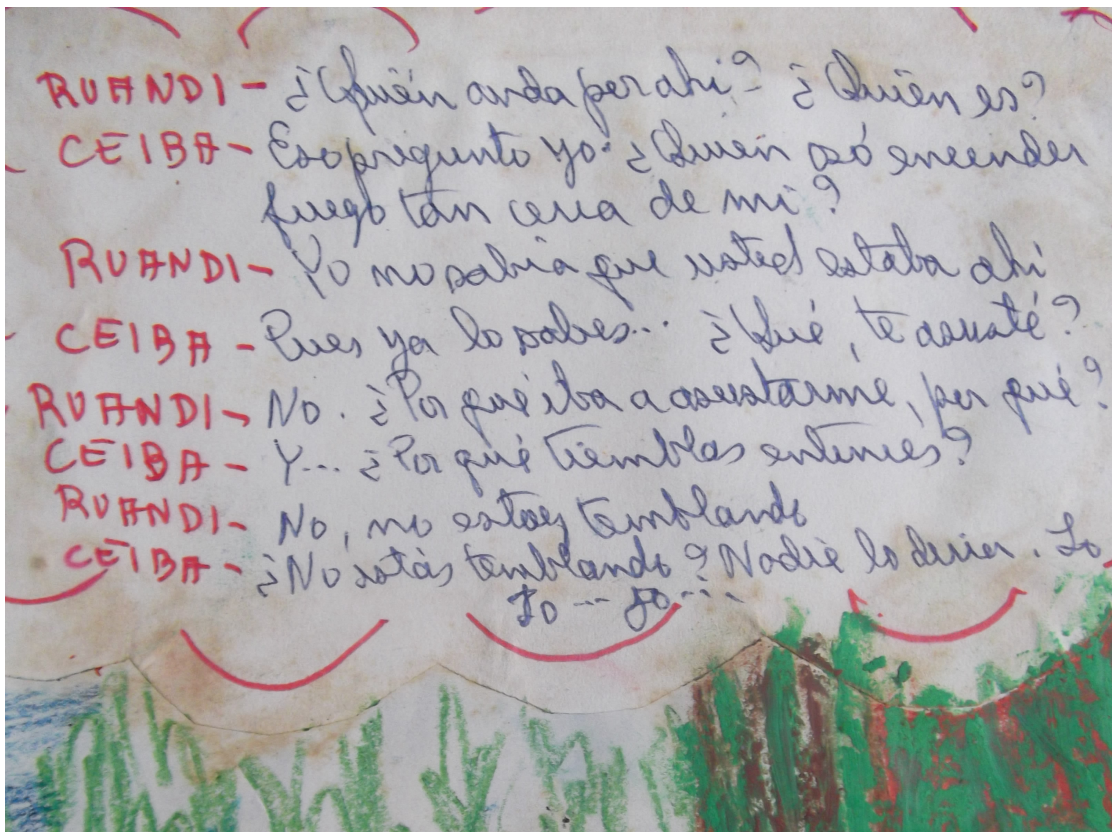
Caderno inspirado em Ruandi

Parte de um caderno confeccionado por integrantes de um projeto em Havana, em 1989. No material, a história de Ruandi é recontada a partir da imaginação das crianças, através de desenhos e diálogos de algumas cenas da obra. (Material do acervo pessoal, cedido pelo autor)



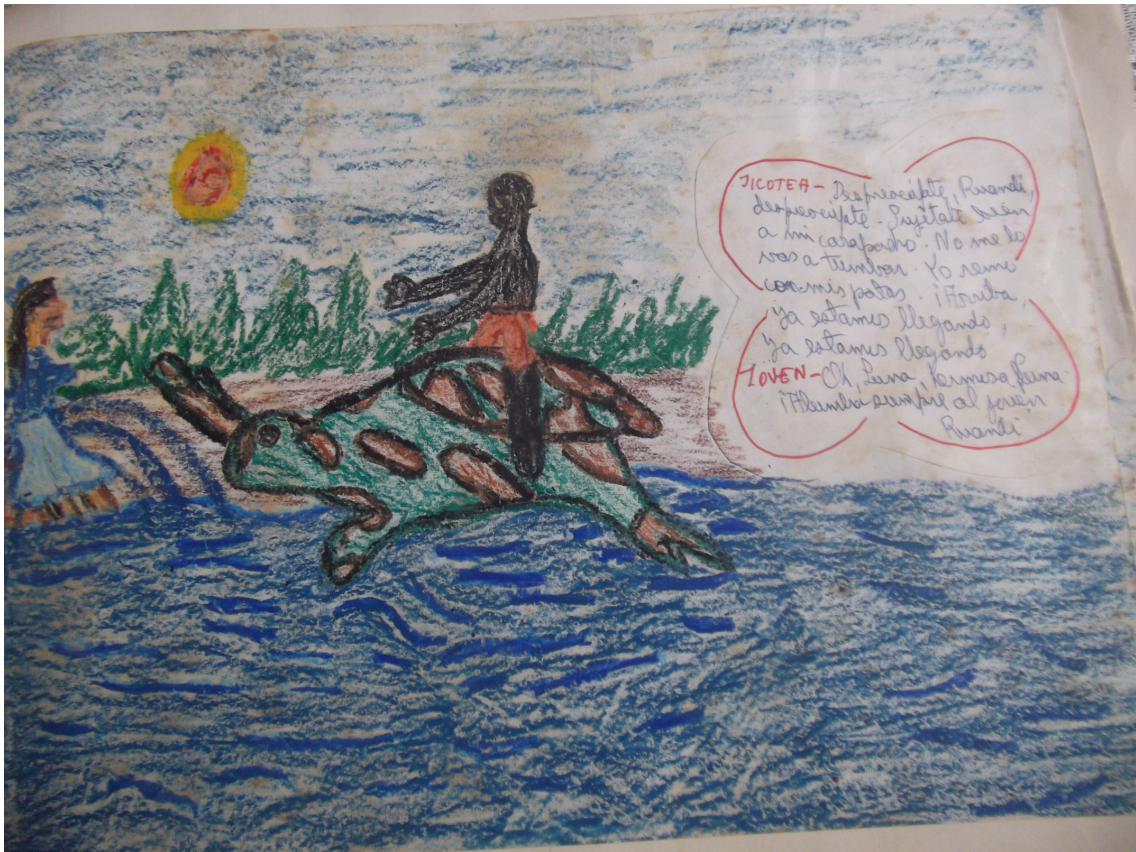








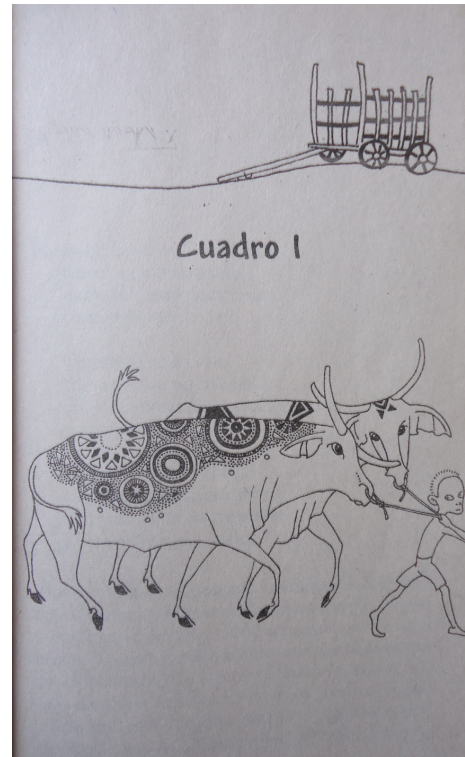
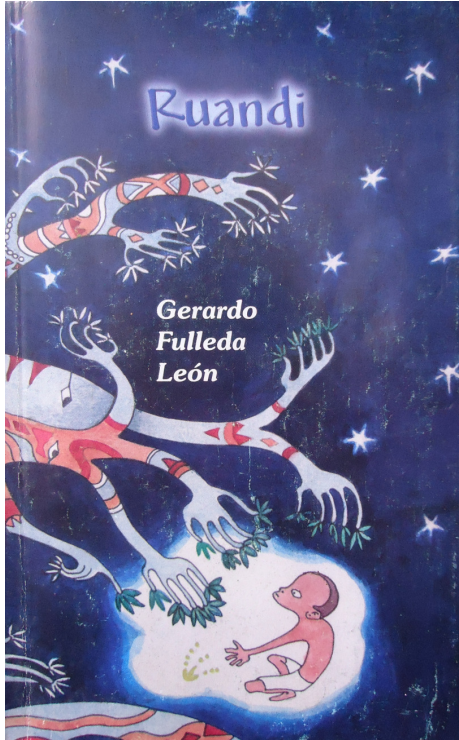


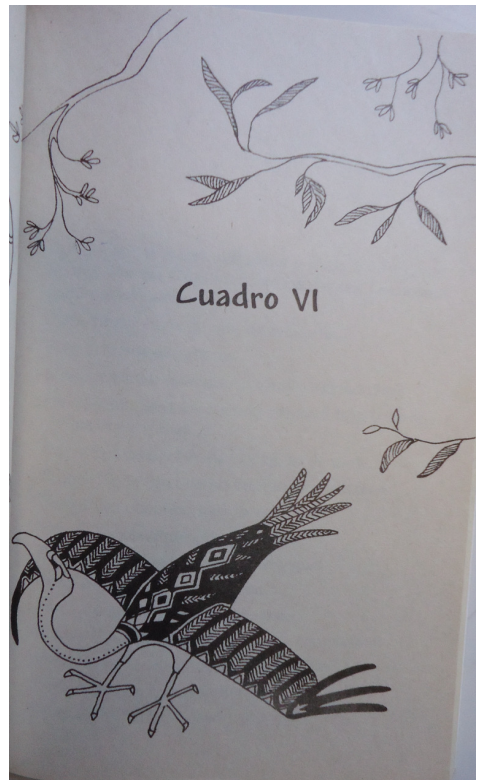
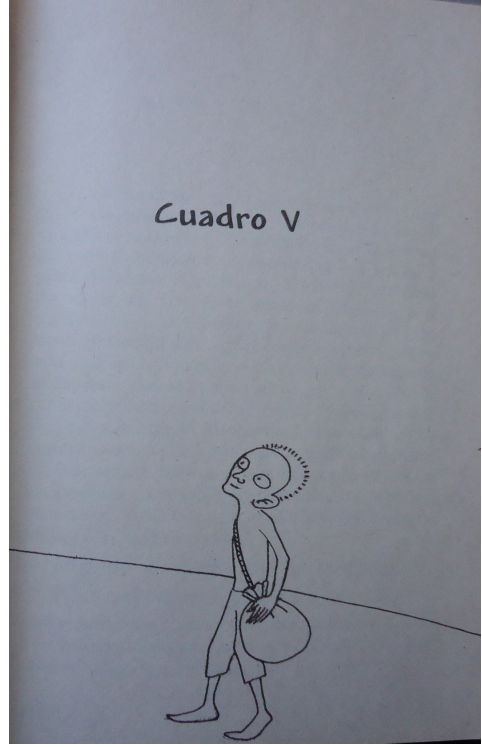
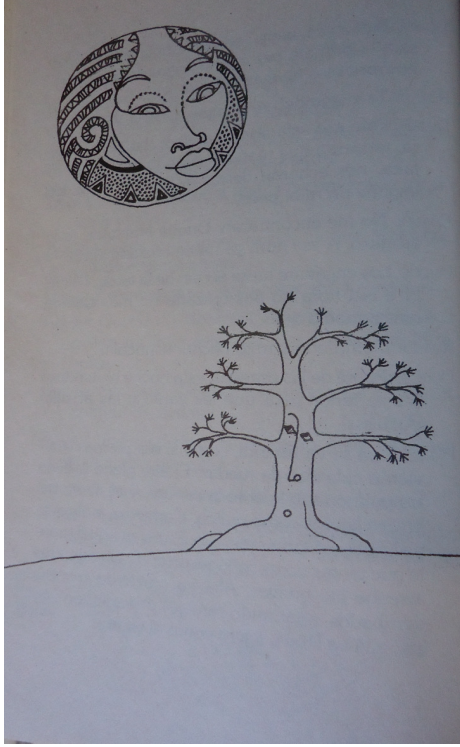


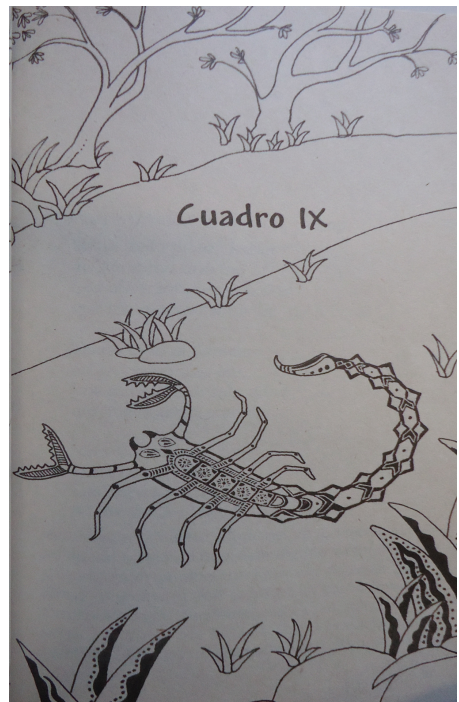
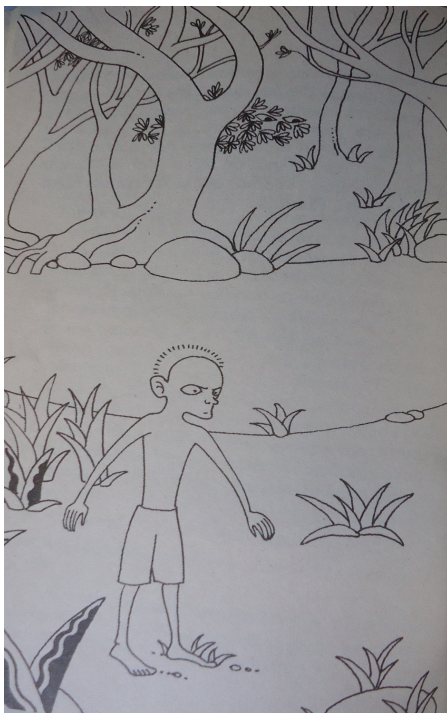
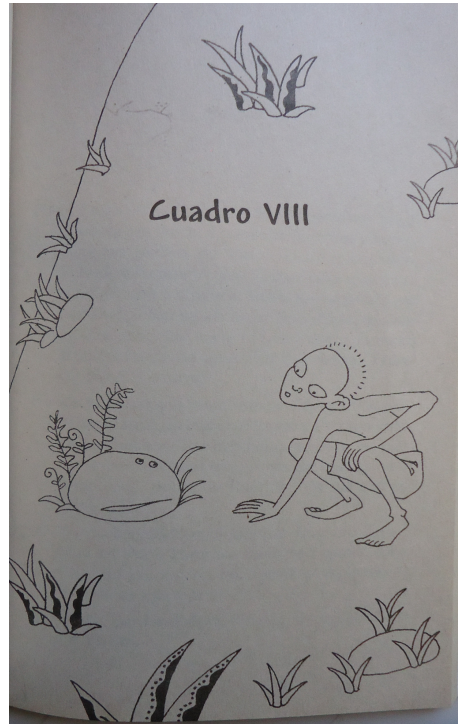
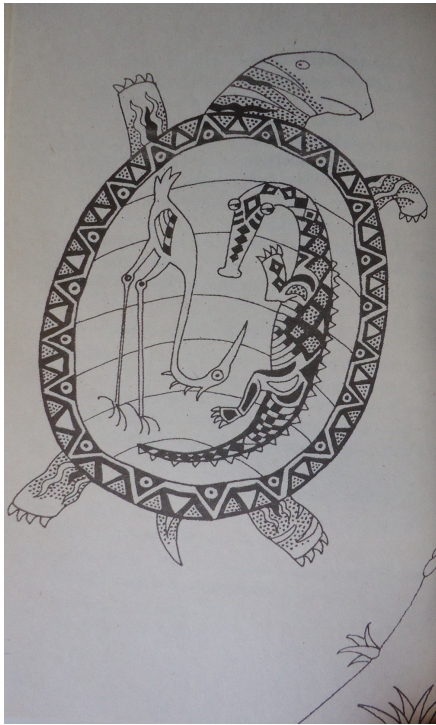
JICOTEA - Despreciable Ruandi,
despreciable. Susitate bien
a mi carapacho. No me lo
vaya a temblar. Yo sere
con mis patas. ¡Houba,
ya estamos llegando,
ya estamos llegando,
JOVEN - Oh, Luna hermosa Luna.
¡Alumbra siempre al joven
Ruandi!

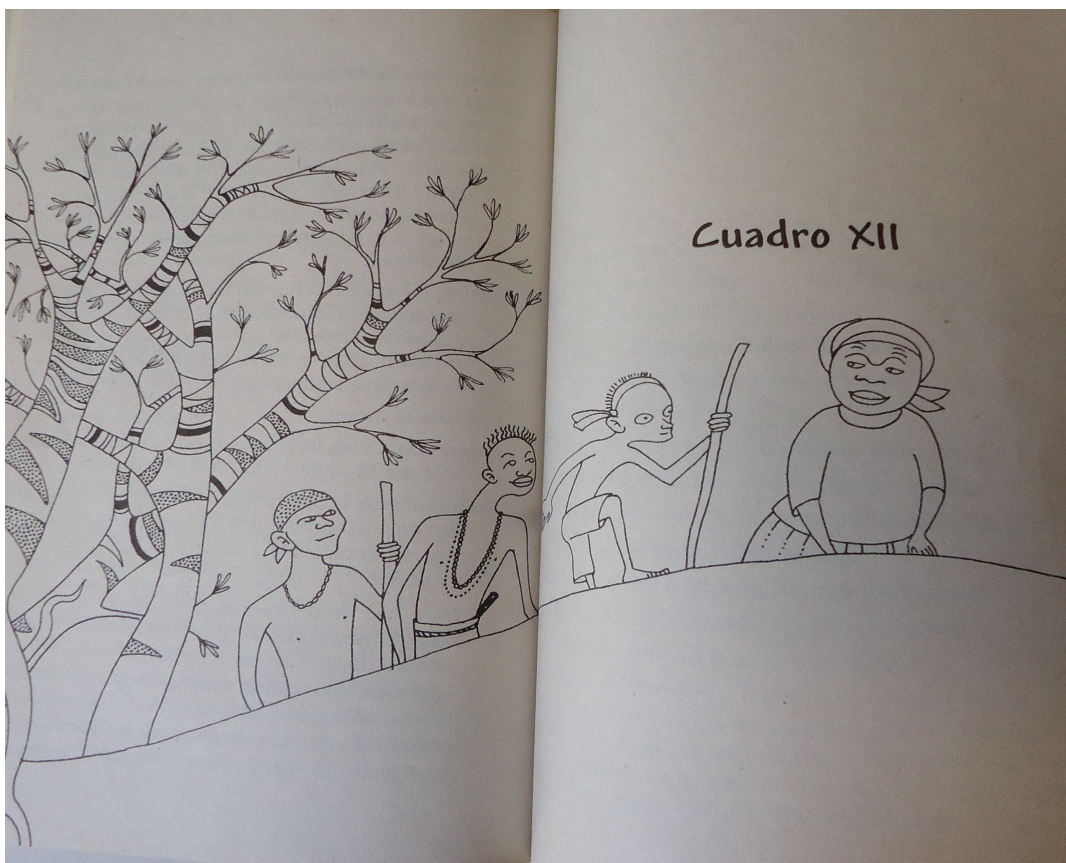
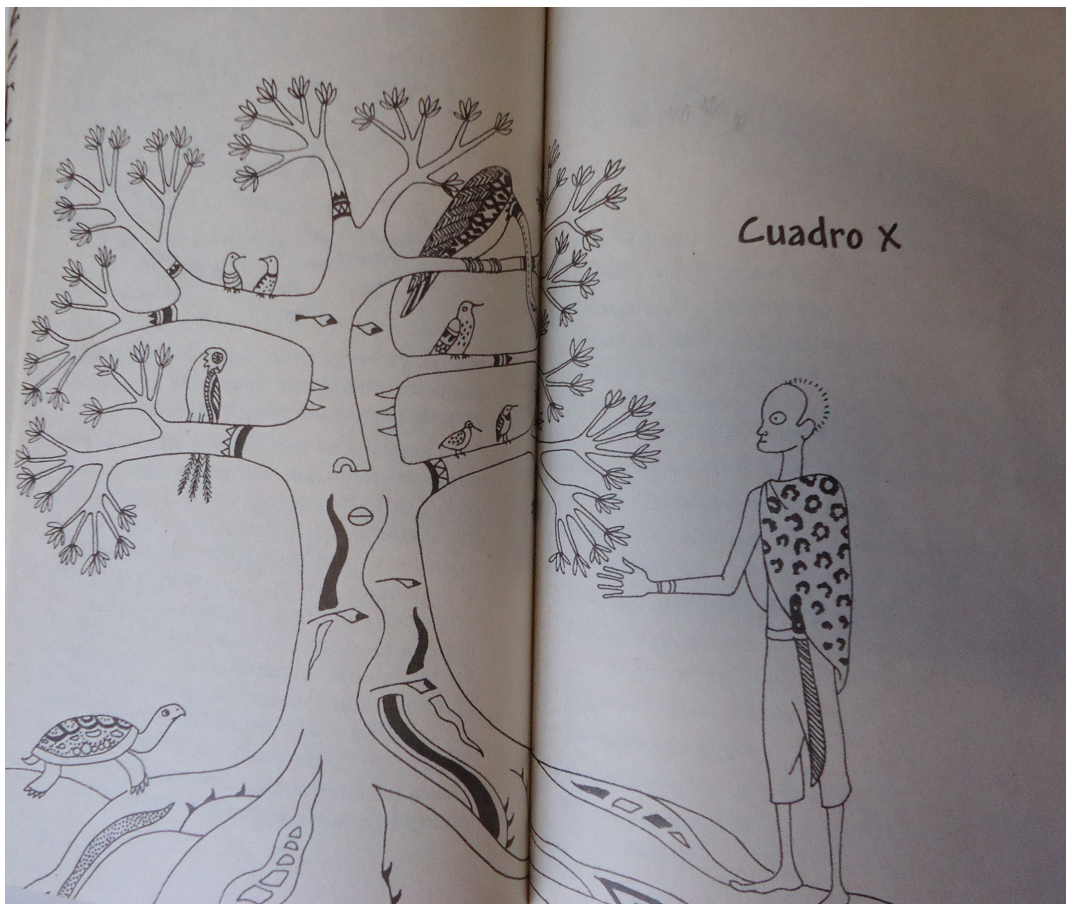
ANEXO 8

Ediç3o de 2010 de *Ruandi*, voltada para o p3blico escolar.









ANEXO 9

**Performance realizada durante o Festival de Poesía Afro-cubana, na UNEAC –
Unión Nacional de los Artistas y Escritores Cubanos, em Havana, em maio de
2012.**

Foto de Mariana Licéia

